أفلام فترة النقاهة

شريف ثابت

"دردشة سينمائية"

كيان
KAYAN PUBLISHING

أفلام فترة النقاهة

شريف ثابت

"دردشة سينمائية"

كيان
KAYAN PUBLISHING

أفلام فترة النقاهة
مقالات

أفلام فترة النقاهة

مقالات

تأليف :

شريف ثابت

مراجعة لغوية:

محمد حمدي

رقم الإيداع: 2016/19992

الترقيم الدولي: 978-977-6376-98-4

إشراف عام:
محمد جميل صبري
نيفين التهامي

***

كيان للنشر والتوزيع
22 ش الشهيد الحي بجوار مترو ضواحي الجيزة – الهرم
هاتف أرضي: 0235688678- 0235611772
هاتف محمول: 01005248794-01000405450-01001872290
بريد إلكتروني: **info@kayanpublishing.com - kayanpub@gmail.com**

الموقع الرسمي : **www.kayanpublishing.com**

أفلام فترة النقاهة

شريف ثابت

مقالات

المحتويات

إلى محمد خان

ساندرا بولوك

في شتاء ١٩٩٥، اجتمعنا ذات صباحية شتوية دافئة فى بيت أحد زملاء المدرسة، لنشاهد شريط ڤيديو لفيلم أكشن أمريكى حقق شهرة واسعة آنذاك هو فيلم Speed.. خرجنا من الفيلم بإيجابيات عديدة، كانت على رأسها، الشابة اللطيفة آنى، ذات الشعر القصير، اللى تَولِت قيادة الأتوبيس الملغوم بقنبلة تنفجر لو سرعته انخفضت عن ٥٠ ميل/ الساعة.

عرفنا إن اسمها ساندرا بولوك، وانها «البنت اللى طلعت مع سلڤستر فـ Demolition Man».. وواضح اننا ماكُناش لوحدنا اللى وقعوا فى غرام الشابة النحيفة، خفيفة الظل، فبعد نجاح Speed فى شباك التذاكر، بدأت رحلة النجومية لساندرا بولوك.. ماكانش فيه نت ولا IMDb أيامها، وفاكر كويس أول أخبار سمعتها عن فيلمها التالى While You Were Sleeping كانت على لسان الأستاذ يوسف شريف رزق الله فى برنامجه التلفزيونى الأسبوعى «سينما x سينما» على القناة التانية، مشفوعة بمشاهد من هذه الكوميديا الرومانسية، ظهرت ساندرا بشعر طويل، بصحبة بيل بولمان وبيتر جالاجر بطلى الفيلم.

أغلب شغلها خلال السنوات التالية، وفى مسيرتها بشكل عام، كان بيسبح فى مياه الرومانسية، والكوميديا، والرومانسية الكوميدية.. باستثناء فيلمين، الأول تشويقى متوسط القيمة هو The Net والتانى الفيلم الشهير المأخوذ عن رواية چون جريشام A Time to Kill اللى حقق نجاح جماهيرى ضخم فى موسم ازدحم بالأفلام الناجحة هو موسم صيف ١٩٩٦، وأطلق نجومية ماثيو ماكونهى. دور ساندرا فى هذا الفيلم الممتلئ بأسماء جامدة كـ كيڤين سبيسى وصامويل چاكسون وساذرلاند الأب والابن، والوجه الجديد نسبيًا آنذاك آشلى چاد، كان قصيرًا إلى حدٍ ما.. ورغم أنها كانت قد دُشِنَت خلاص كنجمة شباك، إلا إن دا لم يمنعها من قبول مساحة تأتى حجمًا فى مرتبة تالية بعد مساحتى دورى ماكونهى وچاكسون، وتثبت نفسها أمام جروب من العيار الثقيل.. نجح الفيلم، ونجح الكل معاه، وكررت ساندرا التجربة فى فيلم پول هاجس الشهير Crash عام ٢٠٠٦ بعدد مشاهد أقل، ونجاح أكبر.

بدأت الأنباء تتواتر عن إنتاج جزء جديد من Speed، ودا كان خبر سعيد لمحبى الفيلم الأول، انقلب لكابوس مع عرض الفيلم فى صيف ١٩٩٧ وفشله الذريع أمام النجاحات الساحقة التى حققتها أفلام فى نفس الموسم، زى MIB والجزء الثانى من Jurassic Park و Face / Off وغيرهم.. شاهدت هذا الجزء بعد عدة أشهر على شريط ڤيديو ذات

سهرة صيفية، وتحول الكابوس إلى حقيقة وأنا أرى ساندرا بولوك والهولندى چان دى بونت (مخرج الجزئين) فى شريط معبأ بهرتلة تجاوزت تكلفتها المئة مليون دولار.

ورغم أن ساندرا حازت على الاعتراف النقدى والأكاديمى بعدها بسنوات، بأوسكار أفضل ممثلة عن The Blind Side (٢٠٠٩) والترشيح لنفس الجائزة عن Gravity (٢٠١٣)، وصاحب ذلك نجاحات مدوية فى صناديق الإيرادات، فإن ذروة تألقها فى رأيى كان فى تلك المرحلة التى بدأت بعد كارثة Speed 2 مباشرةً، كأن سقوطه كان بمثابة ضوء أحمر للنجمة الهوليوودية الشابة لتصحح مسارها.

شهد ربيع ١٩٩٨ نزول Hope Floats لصالات العرض، الدراما الاجتماعية الرومانسية التى كتبها ستيڤن روچرز وأخرجها الممثل والمخرج الموهوب فوريست وتيكر، وجسدت فيه ساندرا بولوك بأداء سهل ممتنع دور بيردى كالڤن، الزوجة والأم الثلاثينية التى تنهار حياتها إثر اعتراف زوجها -على الهواء مباشرةً فى أحد برامج الفضائح- بخيانتها مع أعز صديقاتها، فتصطحب ابنتها عائدة لبلدتها الريفية التى شهدت سنوات الطفولة والمراهقة والشباب، أيام أن كانت ملكة حسناء متوجة، ومحط أنظار الفتية وغيرة الفتيات.. وتبدأ رحلتها لاستجماع شتات نفسها المطعونة بين أم عطوف، وحبيب قديم، ومجتمع منغلق تتفاوت ردود أفعال أفراده بين الترحيب والعطف والشماتة.. الأحداث، بعد مفاجأة البداية الصاعقة، قليلة، وكذلك الشخصيات.. ولكن ثراء السيناريو الأكثر من ممتاز فى السلاسة والعناية بالتفاصيل والشخصيات الفرعية، ولعب جيدًا على وتر النوستالچيا.. فوريست وتيكر كمخرج كان فى أصفى حالاته، وانعكس هذا على كادراته وشريط الصوت الذى احتشد بمجموعة من الأغنيات ناعمة كتعليق على الحالة النفسية لبيردى كالڤن وطفلتها بيرنيس، التى اختار لها السيناريو أن تكون المرآة التى تعكس انفعالات بيردى المكبوتة.

لعبت ساندرا دورًا صعبًا مختلفًا عن أدوارها الخفيفة السابقة، وصَدَت جيدًا أمام غول تمثيل ذات كاريزما كبيرة هى چينا رولاندز.. وإن كان الماستر سين الخاص بها فى هذا الفيلم البديع، هو مشهد استقبالها لصفعة خيانة زوجها أمام عدسات الكاميرات والجمهور داخل استوديو برنامج الفضائح، إذ تناوبت الانفعالات على وجهها بسلاسة ما بين الشغف (قبل تلقيها الحقيقة القاسية) ثم الدهشة، عدم الفهم، الصدمة، ثم (بعد نظرة على الدموع التى أغرقت وجه طفلتها الجالسة بين الجمهور فى الاستوديو) كبت الانفعالات ورسم ابتسامة مُطمئِنة.

شهد العام التالى شريطًا سينمائيًا جديدًا جمع بين ساندرا بولوك ونيكول كيدمان، من إخراج جريڤن دون هو Practical Magic.. توليفة من الكوميديا والرومانسية والفانتازيا، ومسحة خفيفة من الرعب.. ولربما كان هذا الفيلم تحديدًا أشبه بنبوءة لما ستصل إليه ساندرا بولوك من دون غيرها من النجمات!

ففى هذا الفيلم اللطيف، تحدث مقارنة لاإرادية بين الأختين أوينز: سالى (بولوك) الساحرة، الأم، المسؤولة، الناضجة، السمراء (مقارنةً بشقيقتها).. وچيليان (كيدمان) الشقراء، المُزَّة الفاتنة، المرحة، حبوبة العيلة، العاشقة لجمالها وللحياة، والتى تتسبب رعونتها فى متاعب كبيرة يتسع نطاق تأثيرها ليشمل اختها معها.. سيناريو الفيلم طبعًا فى استعراضه للشخصيتين لم يَسع لإدانة معينة أو موقف أخلاقى تجاه سالى أو چيليان، ولكن الذى حدث أن ساندرا/ سالى، بوجه وجسد وماكياچ أقل، سرقت الكاميرا من شقيقتها الفاتنة نيكول/ چيليان.. بل وبدت، لى على الأقل، أكثر جمالاً وجاذبية.. وهو ما يمكن أن نرجعه لحقيقة، مش كتير بياخدوا بالهم منها إلا متأخر، دا إذا خدوا أصلاً! وهى أنه بعد مرحلة معينة، يفقد الجمال قيمته فى عينى الرجل، أو يختلف مفهومه للجمال.. هيفضل يعجب بجسد رشيق أو وجه رقيق أو عيون جميلة أو صدر مكتنز أو مؤخرة بارعة الاستدارة.. لكن إعجابه بيكون انفعال وقتى سريع التبخر.. استسلامه الفعلى (أقصد العاطفى طبعًا) بيكون للمرأة المسؤولة.. الذكية.. الحنينة.. اللى بـ١٠٠ راجل، حتى لو كانت أقل جمالاً أو أكبر سنًا.

(ذات ليلة من شتاء ٢٠٠١ سهرت أمام فيلم يعرضه برنامج نادى السينما من إنتاج عام ١٩٩٣ هو The Vanishing.. تشويقى نفسى من بطولة چيف بريدچز وكيڤر ساذرلاند ونانسى ترافيز، وظهرت ساندرا - وكانت لم تزل تتحسس طريقها- لدقائق معدودة فى دور الشابة ديان، التى يتمحور الفيلم حول اختفائها.. وقال الناقد الراحل رفيق الصبان، ضيف حلقة البرنامج، كلامًا عميقًا أوى جدًا خالص فى تفسيره لسر جمالها وجاذبيتها، إنها بتجمع بين ملامح الجمال الشرقى والغربى!)

ظهور ساندرا بولوك على ساحة النجومية فى منتصف التسعينات، كان فى عهد امتلأت فيه الساحة بالجميلات.. منهن من سبقنها كأقطاب التسعينات چوليا روبرتس وميشيل فَيفر وديمى مور وشارون ستون وميج رايان وچودى فوستر، ومن تزامَنَّ معها مثل نيكول كيدمان وچوليان مور وسلمى حايك وإليشيا سيلڤرستون وچوليا أورموند، ومن جِئن بعدها مثل كيت وينسلت وكاميرون دياز وكاترين زيتا چونز وشارليز ثيرون.. بين كل هذه المُزز، كانت ساندرا هى الأقل جمالاً.. لا تملك جمال ميشيل فَيفر، ولا سحر چوليا

روبرتس، ولا عيون ميج رايان، ولا قوام نيكول كيدمان، ولا صدر مونيكا بيلوتشى، ولا مؤخرة چنيڤر لوبيز، ولا جاذبية كاترين زيتا چونز، ولا اكتمال كيت وينسلت، وطبعًا لا تملك ثقل موهبة واحدة زى ميريل ستريب مثلاً.. ربما امتلكت مسحة من هنا، ودرجة من هناك، ولكن عند مقارنتها، قطعة قطعة، بزميلاتها تخسر بالتأكيد، لدرجة أن الكوميديا فى مشاهد من فيلميها Miss Congeniality (٢٠٠١) و The Heat (٢٠١٣) لعبت على السخرية من صغر حجم ثدييها!

وأذكر أننى قرأت ذات مرة على لسانها فى أحد الحوارات الصحفية، أنها كانت مرشحة لأداء دور البطولة فى فيلم «باتمان وروبين» واستبعدتها الشركة المنتجة لأنها أقل جمالاً مما ينبغى! وبالفعل عُرِض الفيلم فى موسم صيف ١٩٩٧، وقد لعبت دور البطولة النسائية أليشيا سيلڤرستون.

ولربما كان هذا أحد الأسباب التى دفعت ساندرا إلى البقاء داخل هذه الحلبة الصعبة، التى تساقطت خارجها زميلاتها الأكثر جمالاً وجاذبية.. تمر السنوات وتفقد الوجوه والأجساد قدرتها على الجذب، ودا مش فارق معاها، لأنها أصلاً ماعتمدِتش فى أغلب أفلامها على الجاذبية.. حصل مرات قليلة أن اعتمد الدور على جمالها بالدرجة الأولى فى أفلام زى Miss Congeniality وHope Floats (كانت واو الصراحة) وكانت فى أجمل صورها فى الفيلم الرومانسى The Lake House.. بل وظهرت عارية للمرة الأولى فى أحد أفلامها الأخيرة قبل أعوام.. ولكن الخط العام لها كان التركيز على خفة الظل، وابتسامة رائعة تبعث مع نظرة العين الدافئة قدرًا من البهجة، ولا بأس من أداء عالى المستوى عند السيناريوهات الثقيلة التى تتطلب هذا الأداء.

(رغم دا، لم تَنج للأسف من فخ شد جلد الوجه، وظهر وجهها مريعًا فى أفلامها الأخيرة!)

إيرادات تتجاوز المئة والمئتى مليون دولار لأفلامها المتتالية.. أوسكارات، فوز وترشيح.. ثم تسترد أنوثتها اعتبارها أخيرًا إذ تختارها مجلة People كأجمل امرأة لعام ٢٠١٥.. ونكسب احنا -الـ fans بتوعها- الرهان اللى بدأ من ٢٠ سنة.

The Quick and the Dead (1995)

هذا فيلم من زمنٍ آخر بعيد بعيد، مش لأن ٢٠ سنة بالتمام والكمال مرت على عرضه السينمائى، ولا لأن أحداثه تدور فى زمنٍ قديم من أزمنة الغرب الأمريكى.. ولكن لأنه مرحلة كانت هوليوود تصنع الأفلام التجارية أو الـ B- movies بمفاهيم مختلفة كأفكار وكأدوات، وكنا نحن آنذاك، كمشاهدين للفيلم الأمريكى، تفصلنا مسافة واسعة عما نحن عليه الآن ثقافيًا واجتماعيًا وعلميًا.. فلو أنك حكيت لأحد مواليد النصف الثانى من التسعينات مثلاً، واهُم ماشاء الله كبروا وبقوا شحُوطة، أن الأفلام لم تكن متاحة فى أى وقت على الإنترنِت (إنترنِت مين والناس نايمين؟!) وأن قنوات الإمبيسيهات وفوكس ودُبَىّ وان، كانت فى علم الغيب فى التسعينات، وأن اقتناء الدِش أصلاً كان حدثًا يرفع من شأن صاحبه على السلم الاجتماعى.. لو أنك حكيت له أن مشاهدة الفيلم فى البيت كانت لها طقوس لا تبعد كثيرًا فى ممارستها ومتعتها عن النزول لمشاهدة الفيلم فى السينما، تتضمن المشوار لنادى الفيديو، وقضاء وقت ممتع بين أفيشات الأفلام الملصقة إلى الحوائط ومئات أو آلاف الشرائط المنتظمة داخل كاڤراتها على الأرفف، والدردشة مع صاحب نادى الڤيديو (الذى غالبًا ما ستكون قد ضربت صحوبية معه) حول ترشيحاته، والأفلام اللى نازلة جديد، والشريط «المتهرب» من الخليج من فيلم لسه مانزلش سوق الڤيديو المصرية.. لو أنك حكيت له، فسينظر لك نفس النظرة التى نظرتها لجدتك الله يرحمها وهىَ تحكى لك عن أيام ما كانت البيضة باتنين مليم، وكيلو اللحمة بخمستاشر قرش!

فى منتصف التسعينات، عُرِض «السريع والميت».. فيلم وسترن تقليدى من الأفلام المصنوعة لغرض واضح صريح هو التسلية الخالصة، وذلك طبعًا قبل ظهور موضة العُمق المفتعل.

الوسترن ليس مجرد لون سينمائى من ألوان الأكشن الهوليوودى، بل هو دليل عملى على الدور الخطير الذى لعبته هوليوود فى بناء وتشكيل الوعى الجمعى الأميركى والعالمى خلال عقود القرن العشرين، إذ اقترن ظهور أفلام الوسترن بالبدايات المبكرة لنشوء فن السينما، أوائل القرن العشرين، بعد سنوات من الحرب الأهلية الأمريكية وحركة النزوح والهجرة من الشرق الأمريكى المتمدين للغرب المتوحش، وإنشاء المستوطنات أو البلدات البسيطة التى رأيناها مرارًا فى أفلام الوسترن (الفندق، متجر البقالة، الحلاق، مكتب المأمور أو الشريف، البنك، الحانة ذات الباب المكون من ضلفتين) والدخول فى صدامات مع قطاع الطرق والخارجين عن القانون، و- بالطبع- الهنود الحُمر، أصحاب الأرض الأصليين، والذين لم تدخر أفلام

الوسترن جهدًا فى تشويههم وإظهارهم فى صورة الهمج المتوحشين، مقابل رُقى وتمدّن المستوطنين الجدد.. إنه إذن التاريخ الأمريكى، أعيدَت كتابته من وجهة نظر المنتصر، وترسيخه فى الوعى الجمعى من خلال وسيط جذاب له جماهيرية ساحقة لا تُقاوم هو السينما، وعن طريق هذا الوسيط أيضًا تم تدشين النموذج الأمريكى للبطل الشجيع، المغاير لنسخه الموجودة فى الثقافات الأخرى الإغريقية والأوروبية والشرقية وغيرها، والمُعبر عن الكود الأخلاقى والاجتماعى والسياسى لهذا العالم الجديد الصاعد بقوة إلى القمة: الكاوبوى.

بطل شجاع، ذكى، شديد المِراس، يعيش على الحافة، عرك الحياة وعركته وتركت خبرتها القاسية آثرها عليه، فهو دومًا قرفان من العيشة واللى عايشينها، زاهد عن المُتع التى يتقاتل ويتهافت عليها البشر العاديون، لا مسكن له ولا عائلة ولا أغراض باستثناء مسدسه وحصانه، ولكنه ساعة الجد، ينحاز للخير، ويقف ضد الشر بأساليبه التى ربما لا تكون مثالية تمامًا، ولكنها ناجعة.

نجح هذا النموذج البطولى نجاحًا غير مسبوق عبر آلاف الأفلام، فى ترسيخ الكود والمفهوم الأمريكى للعالم، وتحول إلى أسطورة اكتسحت العالم كله بكل ما تحمله من قيم الفردية وعشق القوة والتأكيد على رقى وتمدّن الأمريكان (المستوطنين البيض) أمام همجية المتوحشين (الهنود الحُمر ومن بعدهم الزنوج والعرب والمسلمين وكل اللى امه داعية عليه وأمريكا تعاديه) وبالتالى حق الطرف الأرقى فى حسم الصراع لصالحه، ولو بإفناء الطرف المتوحش لو لزم الأمر كما حدث مع الهنود، سكان أمريكا الأصليين، وفى كل مكان مارست أمريكا بلطجتها من هيروشيما وناجازاكى، مرورا بڤيتنام وصولاً لدول الربيع العربى.

خطوط إنتاج لا تتوقف، سيل من أفلام وسترن فرنسية وألمانية وبالطبع إيطالية (وسترن اسباجيتى)، حتى عندنا فى مصر على سبيل المثال، اتعمل فيلم وسترن كوميدى هو «ڤيڤا زلاطة» من بطولة فؤاد المهندس، بل ويمكن القول إن الفيلم المصرى «امرأة على الطريق» لـ عز الدين ذو الفقار، بشخصياته بأجوائه ببيئته المحدودة ذات الخصوصية، بطبيعة الصراع بين أبطاله، هو تمصير جيد لفيلم الوسترن «صراع تحت الشمس» لـ كينج ڤيدور (*) ورشدى أباظة فى الفيلم ما هو إلا كاوبوى آخر بالإضافة طبعاً للنسخة المصرية من الفيلم الشهير «العُظماء

السبعة» التى أخرجها سمير سيف ولعب بطولتها عادل إمام: شمس الزناتى...

متى بدأ انحسار سينما الوسترن؟ ولماذا؟

بدأ الجَزر فى أواخر السبعينات وأوائل الثمانينات، بالتزامن مع صعود نوعية مختلفة من الأكشن بدأت مع النجاح المدوى لأفلام بطل كاراتيه صينى شاب اسمه بروس لى، فتح الأبواب أمام أبطال رياضات أخرى كالملاكمة والكيك پوكسنج وكمال الأجسام، ليلعبوا بطولة أفلام أكشن اعتمدت بالدرجة الأولى على مهاراتهم القتالية، والتى خطفت بطزاجتها الأضواء من أكشن الوسترن البدائى، الذى لم يتجاوز يومًا تبادل اللكمات فى الفك، وركل الترابيزات فى البارات، وإطلاق الرصاص والقفز من على ظهور الأحصنة لعربات القطارات والعكس.. إضافة إلى عامل آخر شديد الأهمية، هو تعرض الرؤية الهوليوودية التقليدية للنموذج القيمى والأخلاقى والبطولى الأمريكى الذى دأبت أفلام الويسترن على تلميعه، لهزة عنيفة مع ثورات الشباب فى أمريكا خلال الستينات والسبعينات، والسقوط العسكرى والأخلاقى الأمريكى فى المستنقع الڤيتنامى.

خلاص، بعد عشرات السنين وآلاف الأفلام، فقدت السبوبة تأثيرها المادى والمعنوى وانصرف الجمهور لسبابيب جديدة.. وكما يحدث فى الأنتيكليماكس فى نهايات أفلام رعب الاستحواذ، عندما يموت صاحب الجسد الممسوس بعد طول صراع وفرهدة، وينتقل الشيطان أو الكائن الفضائى من جسده لجسدٍ آخر يبدأ معه دورة شر جديدة، فقدت أفلام الوسترن رونقها، ولكن نموذج الكاوبوى انتشر انتشارًا ڤيروسيًا فى أغلب أنواع الأكشن والخيال العلمى والفانتازى والدستوپيا والپوست-أبوكاليبتو..

(الپوست-أپوكاليبتو وأفلام «ما بعد المحرقة» هىَ فى أصلها وأجوائها وكراكتراتها أفلام ويسترن مستقبلية، منحتها الفانتازيا مرونة وقابلية لمناقشة قضايا إنسانية ووجودية وسياسية ربما لا تحتملها أفلام الويسترن الأصلية.. هل فيلم زى ماد ماكس مثلاً مش فيلم ويسترن مستقبلى؟! ماكس بطل الفيلم نفسه، مش أقرب مايكون لأبطال الكاوبويز؟!).

هان سولو.. رامبو.. كوماندو.. أنديانا چونز.. مارتن ريجز.. چون ماكلين طبعًا.. وصولاً لـ وولڤرين وريديك، وحتى لارا كروفت.. هؤلاء وغيرهم من أبطال سلاسل الأكشن والخيال العلمى، حَملوا جميعًا وبنِسَب متفاوتة چينات الكاوبوى فى بناء شخصياتهم والمظهر الخارجى الذى اختاره لهم مخرجوهم.. ولعل وولڤرين هو الأقرب للتكوين النفسى والشكلى الكلاسيكيين للكاوبوى النموذجى..

لماذا تحمست شارون ستون، وكانت متربعة على عرش الإغراء فى هوليوود بعد النجاح الضخم لفيلمها «غريزة أساسية» (١٩٩٢) وما تلته

من أفلام تسبح فى نفس المياه.. لماذا تحمست هذه النجمة الحسناء لبدء مشوارها الإنتاجى بفيلم وسترن تقوم هى نفسها ببطولته؟

الإجابة هنا استقصائية اجتهادية، تتداخل فيها عوامل نفسية وفيمنستية بالدرجة الأولى.. فـ شارون ستون، كغيرها، خاضت رحلة شاقة داخل استوديوهات هوليوود، ولم تلمع ويذِع صيتها إلا عندما اختارها المخرج الهولندى پول ڤيرهوڤن (وكانت قد عملت معه فى فيلم توتال ريكول) لدور كاثرين تراميل فى «غريزة أساسية»، وهو الفيلم الذى امتزج فيه التشويق بالعُرِى والمشاهد الحميمية المبالغة، مما أدى -بسبب نجاح الفيلم- لتصنيف شارون كنجمة إغراء، الأمر الذى سارعت الاستوديوهات كالمعتاد باستغلاله، فقدمت النجمة الشقراء بعدها فى عددٍ من الأفلام، شاركها بطولتها نجوم مثل ويليام بولدوين وريتشارد جير وسلڤستر ستالون، أكدت هذه الصورة الذهنية لها.. وبالتالى يمكن القول ببعض الاطمئنان إن شارون ستون فى باكورة تجاربها الإنتاجية رَغِبَت فى كسر هذا الإطار الذى وُضِعَت داخله (طبعًا هى ليست ضحية تمامًا وجو الأفلام العربى دا، وتقارير الباباراتزى تكلمت عن أساليبها الناجعة فى إقناع كُتاب السيناريو بإجراء لتعديلات التى ترغب فيها على أدوارها!!) فاختارت أن تنتج وتلعب بطولة فيلم، ليس فقط خاليًا من جرعة الإغراء المعتادة، بل أيضا ينتمى لنوعية تكاد تكون مُحرمة بطولتها على الجنس الناعم.

أفلام الوسترن ذكورية بطبيعتها، وبطلها الأساسى هو الكاو «بوى».. والأدوار النسائية فيها محصورة فى كاراكترين: الثرية الأرستقراطية القادمة من الشرق، وعاهرة الحانة، وهما كاراكترين هامشيين يتضاءلان أمام مساحات أدوار الأبطال الذين يقاتلون ويطلقون الرصاص ومتكيفون مع البيئة المتوحشة المحيطة بهم.. هذه المشكلة حلها سيناريو سايمون مور الذى فُصِلَ خصيصًا على مقاسها، واستُبدِلَ فيه بالبطل المعتاد فتاة شابة تملك ذات خصائص الكاوبوى كما قال الكتاب، وجعل لها دافعًا قويًا للخروج من الإطار الأنثوى التقليدى لتلبس ثياب وتكتسب مهارات الكاوبوى، وهو رغبتها فى الثأر من قاتل أبيها.

(بنفس النَسَق الذى ظل عليه كتاب السيناريو المصريون يُفصلون سيناريوهات على مقاس النسخة اللوكال «الأقدم» بتاعتنا من شارون ستون، نجمة الجماهير، نادية الجندى، للدرجة التى لعبت فيها دور مايكل كورليون فى النسخة المصرية من «الأب الروحى»!)

واجتهد السيناريو فى استخدام كل توابل الوسترن التقليدية التى طالما خلبت لُب المشاهدين، لتقديم عملٍ مسلٍ، ويلبى طموح بطلته ومنتجته، فتَمَحوَر حول واحدة من أشهر موتيفات أفلام الوسترن،

وهى المبارزة بالمسدسات بين اثنين من فرسان الكاوبوى، والتى تكاد تكون مشهدًا أساسيًا فى كل ما تم إنتاجه من هذه النوعية حول العالم.. المسابقة التى يقيمها چون هيرد (چين هاكمان)، المجرم القديم، والدكتاتور الذى يحكم البلدة الصغيرة، مسرح الأحداث بالبارود والديناميت، كل عام، ويستغلها فى التخلص من خصومه، اتخذها السيناريست تُكَأة لكشف أوراق شخصياته والعلاقات المتشابكة بينها، بل وإلقاء نظرة بانورامية على البلدة وأهلها المنقسمين تحت وطأة سيطرة هيرد بين قرود بتتنطط وخراف مستسلمة.. والمرة التى يحاولون فيها التمرد والاتفاق مع قاتل محترف ليخلصهم من الدكتاتور فى مبارزات المسدسات، يقتله الأخير ويرفع من قيمة الإتاوة التى يفرضها عليهم «ما دمتم تمتلكون ما يفيض عن حاجتكم من المال تدفعونه لقاتل كى يتخلص منى، فسآخذه».

چون هيرد، الدكتاتور نفسه، حَرِصَ السيناريو على بلورته كـ ڤيلين نموذجى، فهو شرير تقليدى من الطراز الكلاسيكى، قوى الشكيمة، زادته السنوات والخبرة والدم قسوةً ودهاءً إضافة إلى مهارته وسرعته الفائقة فى إطلاق النار، فاكتسب مهابة أسطورية من تلك التى اكتسبها الطغاة فى كلِ زمانٍ ومكان، أحكمت قبضته الحديد على أهل البلدة، وأصابت لين (ستون) نفسها بالهلع عند محاولتها الأولى لقتله لدى دعوته لها على العشاء، نهاية اليوم الأول للمبارزات.. إنه تنويعة جديدة أو –للدقة- الوجه الآخر للعملة لدور الشريف الذى لعبه هاكمان باقتدار قبلها بأعوامٍ قليلة، فى واحد من أفضل أفلام الوسترن وهو فيلم Unforgiven الذى أخرجه كلينت إيستوود وحصد به أوسكار أفضل إخراج.

چين هاكمان فى «السريع والميت» يملأ الفيلم بحضورٍ طاغ وكاريزما آسرة وتلاعب احترافى بطبقات الصوت، ودارت مباراة مشوقة فى الأداء بينه وبين نجمى الصف الثانى، راسِل كرو (وكان يتقدم بثقة نحو الصف الأول) والشاب المراهق ليوناردو دى كابريو (وكان يفصله عن محطة تايتانيك فيلمين آخرين)، تعثرت فيها شارون ستون نجمة الفيلم، رغم محاولتها الجادة تقديم وجه آخر للمرأة الجميلة الوايلد الممزقة بين رغبتها فى الانتقام، وخوفها من قوة وبأس عدوها، وبالفعل نجحت فى تقديم مشاهد بارعة، غير أن إشعاع كاريزما زملائها الثلاثة الآخرين (هاكمان وكرو ودى كابريو) طغى على اجتهادها.

التسعينات تميزت بوجوه ممتازة اعتاد المخرجون تسكينها فى الأدوار الثانية والثالثة، فمنحوها ألقًا كبيرًا، وبعضهم ظل فى هذه الأماكن لم يبارحها مثل ستيف بوشيمى وويليام فيتشنر وپيتر ستورمر وغيرهم. بعضهم تم تصعيده لدرجة أعلى من النجومية مثل

دانى تيرچيو مثلاً، وتوبين بيل الذى اكتشفت فى مشاهدتى الأخيرة للفيلم على «إم بى سى أكشن» أنه لعب دور ريد دوج، أول من نازل شارون ستون فى مبارزات المسدسات، وذلك قبل سنوات من لعبة الزهر معه واختيار چيمس وان له ليلعب دور چيج سو، السفاح الفيلسوف فى فيلمه فائق الشهرة Saw (2004) الأمر الذى يعود بنا للملاحظة الافتتاحية فى بداية المقال، عن ذلك الزمن البعيد الذى كانت هوليوود تعمل فيه بفكر وأدوات مختلفة، منها التفريخ المستمر لنجوم الصف الأول والثانى والثالث، قبل أن تحل لعنة المؤثرات التى عطلت المسار الطبيعى لظهور وجوه جديدة، ولوَت أعناق الدراما لتطويعها من أجل مزيد من الإبهار البصرى الزائف، وتجربة سام رايمى، مخرج «السريع والميت»، مثال جيد، فبعد باع طويل من كتابة وإنتاج وإخراج البى موڤيز خلال الثمانينات والتسعينات، تجلى تطور أسلوبه فى جمال صورة وتوازن إيقاع فيلمنا هذا، ألقى بنفسه فى تيار الـ CGI وغرق لسنوات فى العمل بثلاثية سبايدرمان (٢٠٠٢-٢٠٠٤-٢٠٠٧) والتى شهدت تراجعًا للدراما وميلاً إلى التقليدية، لحساب المزيد من اصطناع الصورة بلغ سقفًا لا يُطاق فى فيلمه الفانتازى أوز (٢٠١٢).

أما نحن مشاهدى شرايط الڤيديو القدامى، ففقدنا الآن، بعد كل هذه السنوات والاشتغالات، براءة الفُرجة القديمة، والقدرة على الدهشة والانخداع بمفاجآت كعودة شارون ستون للحياة مثلاً.. بقى صعب نندهش، فبقى صعب ننبسط!

Mars Attacks (1997)

في صيف عام 1996 تصدر فيلم الخيال العلمى «يوم الاستقلال» للمخرج الألمانى الأصل رولاند إيمريش، المركز الأول فى شباك تذاكر السينما الأمريكية والعالمية، وحصد مئات الملايين من الدولارات، ويعرف كل من شاهده أنه يدور حول غزو خارجى للأرض تقوم به كائنات فضائية أرقى علميًا وعسكريًا بكثير من سكان الأرض، وبالتحديد الولايات المتحدة الأمريكية.. حمل الفيلم وسط أجواء الكوارث والبطولات والتشويق، رسالة سياسيّة مفادها أنّ أمريكا هى قائدة العالم، ويوم استقلالها هو اليوم الذى نالت فيه الأرض استقلالها.

كان «يوم الاستقلال» تدشينًا لموجة غزيرة من أفلام الكائنات الفضائية والغزو الخارجى استمرت لأعوام قليلة ثم خفت تأثيرها.. من بين هذه الأفلام جاء فيلم «المريخ يهجم» للمخرج المختلف تيم بورتون فى صيف 1997.

القصة فى خطها العام تقليدية وتتماس مع الخط العام لقصة يوم الاستقلال.. غزو فضائى خارجى من كائنات متطورة تملك أسلحة تدميرية أقوى بكثير من أسلحة أمريكا أقوى دول الأرض.. وبينما يستغل إيمريش هذه التيمة لتمرير رسالة دعائية تناسب الهيمنة الأمريكية، نجد بورتون يستغل سيناريو چوناثان چيمس لتمرير رسالة نقدية مضادة شديدة السخرية، أشبه ببصقة على وجه «الحضارة الأمريكية» بكل مفرداتها مظاهرها وقَيَمها ومؤسساتها.

البيت الأبيض.. المؤسسة العسكرية.. المؤسسة الإعلامية.. المؤسسة الاقتصادية.. مؤسسة الأسرة.. «ماذا لو» واجهت هذه المؤسسات (التى تشكل فى مجموعها أمريكا القوية زعيمة العالم) غزوًا خارجيًا من مخلوقات فضائية أقوى عسكريًا، وتقر بصراحة ومن الآخر أنها تستهدف القتل والتدمير؟

البيت الأبيض وعلى قمته الرئيس الأمريكى –يقوم بدوره چاك نيكلسون- يقف لأول مرة فى موقف الضعيف، ويحاول المرة تلو الأخرى التشبث باحتمال سلمية الزيارة الفضائية، والتوسل لذلك بافتراضات جامحة، رغم الطبيعة الهجومية الواضحة للكائنات الفضائية التى لم تترك فرصة للتأكيد على نواياها الشريرة إلا وانتهزتها.. للمرة الأولى يقف الرئيس الأمريكى موقف صدام حسين والقذافى إزاء الحروب الشعواء الساحقة التى شنت عليهم.. أسلحته ضعيفة لا تصد ولا ترد أمام الأسلحة المريخية الفتاكة. يلجأ كثيرًا للتحايل والمناورة هربًا من القوة الفضائية التى تتقدم بثبات واكتساح حتى تصل إلى مكتبه فى البيت الأبيض، ثم تقتله بشكل كوميدى مهين (نصل حاد

يخترق مؤخرته وينفذ من صدره) يزيد من وطأة السخرية التى يقدمها بورتون حارة مكثفة.

(قارن هذا بالمُحن الذى اتكأ عليه سيناريو «يوم الاستقلال» فى تلميع صورة شديدة الزيف والسذاجة للرئيس الشاب الوسيم الشجاع، الكاوبوى فى نفسه، والذى يصر على امتطاء طائرة مقاتلة/حصان وقيادة المعركة ضد الفضائيين!)

ثم يدير السيناريو مدافعه لينال من المؤسسة العسكرية فى أحد أقوى مشاهد الفيلم، عندما يطلق الچنرال الأمريكى (المجنون بالقوة والمتشبث باستخدامها منذ اللحظة الأولى) رصاصات مسدسه على القائد المريخى صارخًا بأنهم –المريخيين- لن يهزموا الديمقراطية، فيرد عليه الفضائى بشعاع يقلص حجمه حتى يصبح فى حجم عقلة الأصبع، ويصبح صوته حادًا طفوليًا مضحكًا وهو يصرخ بالديمقراطية، قبل أن يهوى حذاء المريخى عليه فيفعصه كما لو كان صرصورًا تاركًا إياه بقعة لزجة على الأرض.. هذا هو ما تبقى من الآلة العسكرية الأمريكية الجبارة وما تتشدق بحمايته.. هذا هو وزنها الحقيقى كما يراه بورتون .

وكما هزأ برأس النظام، وبمؤسسته العسكرية الباطشة، وبالبيت الأبيض الذى تحوَل إلى مُكنة لشقط العاهرات واستضافتهن فى «غرفة كينيدى».. لا يفوت بورتون أن يسخر من نموذج الجندى الأمريكى البطل الذى تزخر به الأفلام الدعائية الأمريكية، فى شخص المجند الأمريكى بيلى الذى يحمل كل الكليشيهات المكررة المستهلكة فى السينما الأمريكية، ولكن بأداء خفيف الدم للكوميديان چاك بلاك، يتجسد فى حواراته المضحكة مع أفراد أسرته الفخورة به فخرًا «قوميًا» أمريكيًا شديد السذاجة، وعندما تشتعل المعركة مع الفضائيين نجده يركض محاكيًا أبطال السينما بطريقة شديدة السخرية، ثم (وبعد أن يفسد سلاحه) لا يجد ما يفعله إلا التلويح بسذاجة بالعلم الأمريكى قبل أن تحرقهما الأسلحة المريخية معًا.. وبالمشهدين معًا (قتل الچنرال وقتل الجندى) تكتمل مرمطة المؤسسة العسكرية الأمريكية.

ماذا عن تعامل المؤسسة الاقتصادية؟ أسندَ بورتون دور رجل الأعمال الرأسمالى الذى لا يهمه فى ما يجرى، غير الحصول على أكبر قدر من الدولارات إلى النجم چاك نيكلسون الذى يؤدى دور الرئيس الأمريكى، فى إشارة لا تخفى على أحد إلى الرابط الوثيق بين الشخصيتين، وبعد استعراض ساخر مكثف للشخصية التى اقتصر رد فعلها تجاه الغزو الفضائى على البحث عن فرص عمل بيزنس مع المريخيين، تنتهى الشخصية بطريقة عبثية مهينة كما هى الحال لبقية الشخصيات.. والحال ذاتها تنطبق على نماذج المؤسسة الإعلامية، فهل هناك عبثية ودلالة وإهانة أكثر من استبدال رأس المذيعة الجميلة –

سارة چيسيكا باركر- ووضع رأس كلبها على جسدها المثير، ثم وضع الرأس الجميل على جسد الكلب؟ مشهد أو مشهدان يلخصان رؤية بورتون الساخرة القاسية الموضوعية للإعلام الأمريكى البراق القائم على الكذب وتزييف الحقائق.

تبقت ثلاث نِقاط:

الأولى: يُظلَم الفيلم لو تم تصنيفه كـ پارودى لفيلم «يوم الاستقلال» رغم التقارب الزمنى ووحدة التيمة، إذ لم يلتزم السيناريو بقواعد الپارودى فى محاكاة أحداث وكاراكترات الفيلم الأصلى والسخرية منها، بل بدا كأنه يترفع عن الاهتمام بهذا الفيلم الزائف الملىء بالادعاء، وتحولت دفته لغرض النقد السياسى الخالص، واطِئًا فى طريقه كل القيم التى احتفى بها سيناريو «يوم الاستقلال» بهزء مُستحَق عن جدارة.

الثانية: بورتون –زيادة فى حدة وقسوة السخرية- يقدم الكائنات المريخية فى صورة مضحكة وأسلحتها أشبه ما تكون بأسلحة الأطفال.. هذه الكيانات المضحكة بأسلحتها الطفولية هزمت أمريكا الضخمة القوية العظيمة ومزقت قوتها العسكرية المخيفة، وأدخلت خازوقًا فى مؤخرة رئيسها نفسه.

الثالثة: تعمد بورتون استخدام مؤثرات بصرية فقيرة أشبه بما كان مستخدمًا فى السبعينات، رغم قدرته على وضع مؤثرات جادة كالتى استعملها إيمريش قبل عام فى «يوم الإستقلال» (النماذج والماكيتات المصغرة كانت مبهرة آنذاك، والآن بعد كل هذه السنوات، نشاهد الفيلم على قنوات الأفلام فيدهشنا تخلفها!) ولكنه – بورتون - لم يدع مجالاً ليستقبل المشاهد فيلمه إلا كفيلم كوميدى يحمل رسالة نقدية ساخرة لا كفيلم خيال علمى حقيقى، وهى مغامرة ثورية لـ تيم بورتون (الذى قلما يغادر عوالمه الفانتازية الغرائبية لأفلام ذات مضامين سياسية مباشرة، ولم يكررها بعد ذلك سوى مرة واحدة أخرى فى النسخة التى أخرجها من «كوكب القرود» عام ٢٠٠١).

تبدو متوافقة مع سياق مرحلة التسعينات المفصلية والتى عَجَت بأفلام نقد وتشريح المجتمع الأمريكى، وشهدت تمردًا قاده كوينتين تارانتينو والأخوان كوين وآخرون، على القوالب السردية والدرامية، وحققوا انتصارات نقدية وجماهيرية أجبرت الأنماط الإنتاجية التقليدية على الاستجابة لأنماطهم الجديدة، والموافقة مثلاً على تمويل فيلم كوميدى لتيم بورتون يتخلص فيه من نجوم شباكه الواحد تلو الآخر بمنتهى السلاسة!

والمفارقة هنا أن مؤثرات پيرتون الهزلية الفقيرة عمدًا فى «المريخ يهاجم» تبدو بعد كل هذه السنوات أكثر جدية وأصالة من مؤثرات إيمريش التى تجاوزها الزمن.

وأخيرًا: كيف انهزم الغزو الفضائى المريخى الساحق بعد أن انهارت أقوى دفاعات الأرض مجسدة فى القوة العسكرية الأمريكية؟ المقاومة الحقيقية للغزو، قادتها نماذج وشرائح على الهامش.. الملاكم الزنجى الذى هجر الأضواء بحثًا عن سلامه النفسى وانعتاقه الروحى.. ابناه المراهقان اللذان هُما على شاكلة ملايين من الأمريكان السود الفقراء المهمشين والذين -رغم ذلك- سيكونون فى مقدمة الصفوف حين تدق طبول المعركة دفاعًا عن بلدهم.. الشاب البرىء الذى غادر عائلته المصطنعة على النمط الأمريكى (عاقبها بورتون عقابًا عبثيًا لائقًا) بحثًا عن جدته العجوز لإنقاذها.. انهزم الفضائيون أمام أغنية كلاسيكية قديمة من أغانى العشرينات عن السلام.. لا تحتمل رؤوس المريخيين الحساسة قوة وأداء الصوت المترنم بالسلام فتنفجر مخلفة سوائل لزجة وتتساقط أطباقهم الطائرة وتتصادم مع بعضها البعض و... و... وبذا تكتمل رسالة تيم بورتون النقدية لوطنه، حُكامًا ومحكومين.. القوة لن تحميكم إلى الأبد.. الزيف والكذب لن يفيداكم طويلاً.. إن عاجلاً أو آجلاً ستواجهون قوة أعلى وأقوى منكم وستعجز أسلحتكم الجبارة عن إنقاذكم.. الخلاص فى السلام، فى الحب، فى علاقات اجتماعية حقيقة صادقة خالية من الزيف والكليشيهات.

Face/Off (1997)

لو استطلعت آراء عيّنات عشوائيّة من مواليد أواخر السبعينات وحتى منتصف الثمانينات، عن الأفلام الأجنبيّة -اللى هى الأمريكيّة وبس- الأكثر شعبيّة وذيوعًا فى زمن شرايط الڤيديو الجميل، فسيتكرر سماعك لعناوين مُعيّنة مثل ترميناتور تو ووحدى بالمنزل، القلب الشجاع، سبيد، ماتريكس، نادى القتال، تايتانيك، وكون إير وفيس أوف وغيرها وصولاً إلى فارس الظلام.

لاحظ أن القائمة لا تشترط الأفضل، ولكن الأكثر شعبيّة.

جاء عرض «فيس أوف» فى موسم صيف ٩٧ وسط معركة تكسير عظام بين نوعيّات مختلفة من أفلام البلوكباسترز. «مختلفة» دى كلمة نحسها احنا دلوقتى قوى -بعد تسعتاشر سنة- لما نبُص على أفلام صيف ٢٠١٦ فنلاقيها ٩٠٪ عبارة عن أجزاء لسلاسل سابقة وأحيانًا إعادات لأفلام قديمة.

فى صيف ٩٧ كانت فيه فرانشايز زى الأجزاء التانية من «الحديقة الچوراسيّة» و«سبيد» إضافة إلى «باتمان وروبين» وبس! جنبهم بقى كانت فيه عناوين جديدة زى «كونتاكت» و«رجال فى بدل سوداء» و«زواج أقرب أصدقائى» و«نظرية المؤامرة» و«القوة الجويّة واحد» وفيلمان من نوعية الكوارث -بعد نجاح «الإعصار» صيف ٩٦- هما «البركان» و«قمة دانتى». ووسط الكرنڤال دا كان فيه فيلمين أكشن، لعب بطولتهما نيكولاس كيج الصاعد آنذاك بقوة بعد الأوسكار ثم تألقه فى «الصخرة». الفيلمان هما «كون إير» و«فيس أوف».

وإذا كان «كون إير» هو B movie أكشن سيتيويشن -مثل «داى هارد» و«سبيد» فى ذروة مجد هذا اللون من الأكشن- مصنوعا بحرفيّة عالية، فإن «فيس أوف» له وضع مختلف رغم أنه أيضًا مُصنَف كـ بى موڤى.

ليه وضع مُختلف؟

الفكرة المطرقعة التى انطلق منها كاتبا السيناريو مايك ويرب ومايكل كولرى، أطلقت لهما العنان لنسج دراما مليئة بالمفارقات شديدة الذكاء والتأثير. تيمة زرع عميل شبيه من الشرطة وسط عصابة من المجرمين أو العكس هى تيمة مكررة ورائجة، لكن جمعهما معًا واستبدال الضابط بالمجرم والمجرم بالضابط عن طريق نزع الوجوه وإبدالها بجراحات الليزر، كان هو الجديد المُختلف، سواء فى الفكرة أو ما ترتب عليها من تداعيات دراميّة خطيرة و«غير مألوفة».

ولم يترك السيناريو هذه الفكرة تتوه فى مسارات سطحيّة أو مكررة، بل يمكن القول إنه اعتصر كل ما تتيحه من خيارات ومسارات مُذهلة، ولعب عليها بحرفيّة فائقة فى التنقل بين مسيرة الضابط المحبوس خلف وجه المجرم، والمجرم المُتخفى وراء وجه الضابط.

ورغم أن السيناريو أفردَ مساحات عادلة لمسارات الشخصيتين الرئيسيتين بالتوازى، فإنَّ رحلة الضابط حاملا ملامح المجرم داخل العوالم السُفلية، والتى لم يجد ملاذًا إلا بين أفرادها من المجرمين وتجار المخدرات والعاهرات، بعد أن احتل خصمه اللدود المجرم مكانه فى بيته وعمله بل وفراش زوجته.. هذه الرحلة كانت الأكثر تشويقًا وثراءً، بالنظر طبعًا للجاذبية التقليدية لعوالم العصابات، إضافة إلى ذكاء السيناريو فى تقديم أنماط من شخصياتها لها خصوصيّة، مثل شخصية عشيقة المجرم الحائرة بين حبها له وحقدها عليه بسبب هجره لها، وشقيقها زعيم العصابة والذى لا يمنع إجرامه من حبه الأخوى لها، وجدعنته مع الضابط لما جاء له بملامح المجرم كاستور تروى.

توزيع الأكشن متوازن على مناطق الفيلم، والتى يمكن رصد بداياتها ونهاياتها بالمعارك الكبيرة مثل مطاردة ومعركة المطار، ثم معركة هروب شون آرثر من السجن، المعركة الكبيرة بين أفراد العصابة وقوات البوليس فى فيلا صِهر تروى، ثم أخيرًا المعركة داخل الكنيسة والمطاردة الطويلة التى أعقبتها، والتى انتهت بانتصار الخير على الشر.

الشخصيات المُساندة كلها مُختارة ومبنيّة بحرفيّة شديدة. زوجة الضابط شون آرثر وابنته المراهقة، وإضافة إلى عشيقة المجرم تروى وأخيها، هناك أيضًا شقيقه بوليكس تروى إحدى أفضل الشخصيات وأكثرها اكتمالاً. هذا المجهود فى اختيار وبناء الشخصيات لم يكُ ليكتمل من دون اختيارات الممثلين الممتازة.

ثمة إجماع عام على تفوق نيكولاس كيج على شريكه فى البطولة چون ترافولتا، الذى كان يعيش فى هذه السنوات أوج صحوته الثانية التى بدأت مع لمعانه فى قنبلة تارانتينو «پالب فيكشن» عام 94. كيج بالذات فى دور الإرهابى كاستور تروى خلال الربع ساعة الأولى من الفيلم، استطاع الاستحواذ على الكاميرا تمامًا بتقمصه المُختلف لدور مغاير لأدواره السابقة، مدعوم باختيارات الإخراج وتصميم الملابس والأكسسوارات، ولخصائص وردود أفعال الشخصية كما جاءت بالسيناريو.

چوان آلين فى دور إيف، الأم الثكلى والزوجة المسؤولة والمرأة المجروحة فى أنوثتها بسبب انشغال زوجها عنها بتعقُب خصمه الإرهابى لسنوات. وجوهُ وأطوار تنقلت بينها الممثلة القديرة بسلاسة فائقة، ورغم أنَّ أدوارها فى عمومها جادة لا تعتمد على مقوماتها الشكلية كما هو السائد، فإنَّها هنا عكست جمالاً خاصًا مُختلفًا. چينا جريشون ذات الجمال الوحشى فى دور ساشا عشيقة الإرهابى، نيك كازاڤيتش وأليساندرو نيفولا فى دور مُهِم لشخصيّة بوليكس تروى،

والشابة الواعدة والتى كانت أقرب لأليشيا سيلفرستون أخرى: دومينيك سوان فى دور چايمى المراهقة الطائشة، ابنة الضابط آرشر.
النجم بقى، والسبب الرئيسى وراء خصوصية الفيلم وتميزه عن أقرانه من البى موڤيز: چون وو.
الواقع أنّ نظرة على رحلة وو، المخرج الصينى القدير، فى هوليوود قد تكون تلقى ضوءًا على مُتغيرات عديدة ومياه جَرَت تحت الجسور.
وو الذى قَدِمَ إلى هوليوود مُحَمَّلاً بنجاحات عديدة حققتها أفلام الأكشن التى أخرجها فى هونج كونج، تحدث فى اللقاءات الصحفيّة عن فارق بيئة العمل بين استوديوهات هونج كونج وهوليوود:
«عندما عَمِلت هناك» -يقصد استوديوهات هونج كونج- «لم أُظهِر للاستوديو ما أعتزم تصويره يوميًا. فقط أقوم بتسليم المُنتج النهائى، غالبًا متأخرًا ومُتخطيًا الميزانية المرصودة، لكن ما دام الفيلم سيَجنى أموالاً فإنهم لا يتذمرون».
«ما فاجأنى عند العمل فى هوليوود هو العدد الوفير الذى يتدخل فى العملية الإبداعية. الكثير من الناس والكثير من الأفكار. مُقابلات كثيرة للغاية. الكثير جدًا من السياسات والقليل جدًا من المُخاطرة. الأمر يستغرق مقدارًا هائلاً من الطاقة لتظل راغبًا فى التصوير بعد ذلك. والمُعضلة هى أننى أعتمد بشكل مُكثف على الغريزة».
ومن هُنا يُمكننا تخيل حجم الهَوَّة الشاسعة بين هذه الآليات التى تستهدف أقل قدر ممكن من المخاطرة بميزانيات الاستوديو، وحَلب أقصى ما يمكن من العائدات فى أقل زمن ممكن، وبغض النظر عن الإبداع نفسه والذى تتراجع اشتراطاته لمراحل متأخرة فى السياسات الإنتاجيّة -وبين مُخرج «يعتمد بشكل مُكثف على الغريزة».
اعتماد وو على الغريزة يتسع ليشمل أسلوبه طيلة العملية الإبداعيّة، فهو مثلاً يستغرق وقتًا فى التواصل مع ممثليه وإيجاد مساحة مشتركة للتفاهم بينهم وبينه. وقبل تصميم المشاهد يستغرق وقتًا مزيدًا فى تأملها وفى دراسة مفهوم ممثليه لها، وبعد ذلك يقوم بدمج أفكاره الخاصة وتصميم المشهد بناءً على كل ذلك.
وعند إدارة الكاميرا، يقوم بتغطية المشهد من كل الزوايا والأحجام المُمكنة، باستخدام عدد كبير من الكاميرات بسرعات مُختلفة، وخلال هذه العملية يستمع لموسيقى يختارها بعناية –غير موسيقى الفيلم نفسه- ويكرر الاستماع لها فى أثناء عملية المونتاچ، حيث يقوم بالاختيار من بين اللقطات الكثيرة التى غطى بها المشهد ما يناسبه، اعتمادًا على إحساسه و»غريزته» وحدهما، ثم يلقى ببقية اللقطات جانبًا (!).
لاحظ أننا نتكلم عن زمن ما قبل شيوع الديچيتال! فهل تتخيّل

الأبخرة المنبعثة من تنانين الاستوديوهات وهُم يراقبون كَل هذا الهَدر فى الوقت والمال والخام!

استغرق وو مُحاولتين لاستيعاب آليات العمل الهوليووديّة وإيجاد صيغة تواؤم بينها وبين أسلوبه الإبداعى شديد الخصوصيّة، هُما فيلما «هدف صعب» (1993) ولعب بطولته ڤان دام، و«سهم مكسور» (1996) والذى تقاسم بطولته چون ترافولتا مع كريستيان سلاتر، لتصل هذه الصيغة لصورتها المُثلى فى فيلمه الثالث «فيس أوف».

تبَدَت خصوصيّة وو بوضوح فى الشاعرية المُشِعة بقوّة من كادرات أوليڤر وود، والمطبوعة ببصمة چون وو ذات الموتيفات البصريّة المُميّزة، كالشموع والنيران والحَمَامات البيضاء واللقطة الشهيرة الخاصة به التى تتكرر فى أفلامه للخصمين (الخير والشر) وقد شهر كلاهما مسدسه فى وجه الآخر، والتى تعكس شغفه بفكرة المواجهة بين طرفى نقيض.

(ورغم ذلك لم تكن هنا اللقطة الأكثر تميزًا. الأقوى منها بلا شَك لقطة ارتكان كل منهما لظهر الآخر بينما تفصل بينهما مرآة مزدوجة، وتبادلهما لحديثٍ قصير قبل أن يستديرا ليواجه كلُ منهما صورة خصمه على المرآة).

السلوموشَن الذى يستخدمه بكثرة للإمساك بلحظات درامية يرغب فى الإبقاء عليها لأطول فترة ممكنة.

(اللقطة البطيئة لنزول كاستور تروى من سيارته بالمطار فى الجو العاصِف مثال مُناسِب)

ثُمَ الاستخدام المُرهَف لموسيقى چون باول من اللحظة الأولى، والتى كانت تعليقًا صوتيًا بليغًا على الصورة فى العديد من أجزاء الفيلم، بما رَسَّخَ الطابع الشاعرى التأمُلى للشريط ككُل، رغم أحداثه العنيفة الممتلئة بالجثث والدم والانفجارات والطلقات.

فى أفلامه التالية، حاول وو تطبيق أسلوبه الذى جعل من «فيس أوف» قطعة كلاسيكيّة من سينما الأكشن، غير أن ديناصورات الاستوديوهات لم يسمحوا بتكرار هذا الإنجاز الذى حَصَدَ حوالى 245 مليون دولار من عرضه حول العالم، وهو إيراد متوسط -حتى بمقاييس هذا الزمان- بالمُقارنة بميزانيّته (80 مليون دولار) وبإيرادات أقرانه من أفلام السيزون.

الجزء الثانى من «المهمة المستحيلة» (2000) مع توم كروز.. الفيلم الحربى «مُحدِثو الرياح» (2002) –فى خِضَم موضة الأفلام الحربيّة بعد نجاح «إنقاذ الجندى رايان» عام 98- بين نجميه الأثيرَين نيكولاس كيچ وكريستيان سلاتر.. ثُمَّ فيلم الخيال العلمى «ادفع بـ شيك» (2003) من بطولة بن أفليك وأوما ثورمان.

وهى أفلام لم تسمح له بتحقيق رؤاه على النحو النموذجى الذى حققه فى «فيس أوف» فجاءت متوسطة القيمة فنيًّا، وفى نفس الوقت لم تُحقِق -باستثناء «المهمة المستحيلة»- عائدات توازى ميزانيّاتها الضخمة.

ضاقت هوليوود به ذرعًا، وضاق هو بها بالمِثل، فما كان منه إلا أن سابهالهُم مخضرة، وعاد لبيته القديم باستوديوهات هونج كونج ليصنع الأفلام التى يحبها بالكيفية التى تناسبه. لتتفاقم وحشية رأس المال الهوليوودى عامًا بعد عام. ازدادت سطوة الاستوديوهات، وتقلصت مساحة استقلال السينمائيين الحقيقيين. اختلَت آليات تفريخ النجوم لصالح المؤثرات السمعية والبصرية، وتحولَت الأفلام لسبابيب صريحة من أفلام تعبانةً، خالية من الروح والإبداع وتكاد تطابق بعضها بعضًا.

اضحك الصورة تطلع حلوة (١٩٩٨)

القيمة الحقيقية لهذا الفيلم لا تكمُن فى جودته الفنية فحَسب، فهو من هذه الزاوية لا يحتل ترتيبًا متقدمًا فى قوائم أفلام صُناعه وعلى رأسهم وحيد حامد وشريف عرفة. ليس لمجرد بساطة قصته ومضمونه، بالعَكس.. بساطة القصة غالبًا ما تكون فى صالح الفيلم لو استطاع صُناعه الانطلاق منها لطرح مضمون ذى قيمة حقيقيّة، وأشهر مثال على ذلك ما فعله سام منديس مثلاً فى «الجمال الأمريكى».

وحيد حامد وشريف عرفة هُنا استعملا قصة غاية فى البساطة هى تنويعة على لقاء سندريلا (البنت الفقيرة) والأمير، لتمرير نوع من المُغازلة الساذجة للفقراء ومحدودى الدخل بتقديم ثنائية الفقراء النُبلاء السُعداء، الذين رغم فقرهم يملكون أسباب الحياة الدافئة السعيدة، مُقابل الأغنياء الطماعين الذين لا يملكون ثرواتهم، بل هى التى تتملكهم وتُدير حيواتهم وعلاقاتهم الجافة الخالية من دفء حياة الفقراء!

لا يوجَد فى عوالم الأغنياء إلا الانتهازيون (عِزَت أبو عوف) وشواذ الأمزجة (سامى سرحان) ومعدومو الشرف (عبد الرحيم التنير) وحتى الفتيات الجميلات قَدمهُنَّ الفيلم معدومات العاطفة (داليا مُصطفى) مٌمتلئات بالقسوة (زميلات تهانى فى كليّة الطِب)، بينما عوالم الفقراء حافلة بنماذج كالأب الطيب النموذجى (أحمد زكى) والجدة الرائعة (سناء جميل) والبنوتة الجميلة الرومانسيّة (مُنى زكى) وحتى النشالة السابقة وصاحبة الكُشك (ليلى علوى) اجتمعَت لها الجدعنة مع الجمال وخفة الظِل. فلوس إيه بقى اللى زعلانين عليها أيها الفقراء وانتو عندكو كل الدفء والجمال والسعادة دول؟! مش تحمدوا ربنا؟! وللا عايزين تبقوا زى الأغنيا الباردين الذين لَم تُغنِ عنهم أموالهم ولا ڤيلاتِهم ولا سياراتهم الفارهة من التعاسة شيئًا؟!

ليست المرة الأولى التى ينحاز فيها وحيد وشريف للبسطاء، فى المواجهات الطبقية بينهم وبين رأس المال تارة والسُلطة تارةً أخرى، ولكن الانحياز فى كل مرة كان وفقًا لشروط الواقعيّة التى لم يغادرا ملعبها مما أكسبه قيمته وتأثيره، بعكس ما جرى هاهنا فى «اضحك» والذى جاء بمثابة مُغازلة فَجة بلغت ذروتها فى الكليشيه الساذج «احنا صغيرين قوى يا سيد – لا يا امه، احنا كُبار، بس احنا اللى مش عارفين نشوف نفسنا»، وإقدام سيد الغريب، المصوراتى، على اقتحام حفل الزفاف الذى يضم نجوم السياسة والثروة ليصفع العريس على وجهه، ويلقى خُطبة عصماء بها «انتو كل حاجة عندكو بعقود؟!» «كلمة بَحِبِك أكبر عَقد» إلخ.

مضمون لا يليق بناس –سواء وحيد أو شريف معًا أو كلٍ بمفرده- عملت من قبل أفلامًا كشفت عن وعى عميق بالمجتمع وأزماته ضاربة الجذور، وأكبرها بطبيعة الحال الأزمة الطبقيّة التى تراكبت فيها أزمات السياسة والاقتصاد والجهل على مدار عشرات ومئات السنين. ورغم ذلك تظَل لهذا الفيلم تحديدًا مكانة ما مُمَيّزة بحق لأسباب مُتعلِقة بفنيّات الفيلم نفسه، وبزمن عرضه، ولأسباب أخرى شخصيّة بَحتة ربما يتشارك فيها جيل كامل من الجمهور.

فالفيلم، رغم مضمونه الساذِج، معمول حلو. التدرج بين مراحل القصة تَم بسلاسة ومخدوم بحوار يَحمِل خِتم وحيد حامد، أستاذ الحوار، إضافة إلى اللمعان البصرى الجمالى والتِقَنى المعهود لشريف عرفة، فالصورة إجمالاً عَكَسَت جماليات فى قصور الأثرياء وحوارى الفقراء وفى المساحات الوسيطة بينهما كالجامعة وكورنيش النيل على حَدٍ سواء، وإجمالاً جاءت صورة مُضيئة مُبهجة، واشتركت مع الموسيقى وبقية العناصر فى ترسيخ الطابع اللايت المميز للفيلم ككل.

ثم التمثيل، واحدة من نقاط التفوق الكبرى لهذا الفيلم.

طبعًا لا ننكر أنَّ بناء الشخصيات لعب دورًا كبيرًا فى دَعم التمثيل. الشخصيات رغم تقليديّتها فإنّها مُقدَمة بقدر كبير من الدفء والحميميّة، وبحوار رشيق حِرفى وتاتشٍ عام من خفة الدَم مُوَزعة بالعدل على كل الشخصيات، بما فيها تلكَ التى يمكن تصنيفها نظريًا كـ»شريرة» مثل عبد الحميد عِز الدين (عِزَت أبو عوف) الملياردير الانتهازى. الأمر الذى فَتَح الباب واسعًا لشريف عرفة ليستخلص من نجومه وممثليه الثانويين أداءً ممتازًا، وهو –عرفة- بالمناسبة من المخرجين المعروفين بقدرته الفائقة على اختيار الممثلين وتسكينهم فى أدوار كأنها كُتِبَت خصيصًا لهم. سناء جميل فى آخر وأجمل أدوارها أمام أحمد زكى، فى مجموعة من المشاهِد امتلأت بعصارة الموهبة المتدفقة والكاريزما الأخاذة وخبرة السنين، وعلاقة شديدة العذوبة والحميميّة بين أم وابنها، زادتها الحياة ومعاناة سنوات التهجير إبان الحرب قوةً ومتانة وحميميّة، حتى انصهرا معًا فى قشرة متماسكة حانية حول أملهما وثمرة عمرهما، تهانى الشابة العشرينيّة. المشاهد التى جمعت القامتين العظيمتين حملت شحنة شعورية كثيفة ملونة بألوان متنوعة من الانفعالات، فى طبقات الصوت وتعابير الوجه أثناء الكلام والصمت، وكانت بحق قلب ودُرة مشاهد الفيلم.

ولعل فريق التمثيل هو مَعبَر مثالى للانتقال إلى النقطة الثانية وراء القيمة الاستثنائيّة لهذا الشريط السينمائى، وهى تاريخ عرضه.

عُرِضَ الفيلم الذى أنتجه التليفزيون من خلال شركة أفلام وحيد حامد كمُنتِج مُنفِذ فى صيف 1998 هذا الموسم الذى التهم إيراداته فيلم

«صعيدى فى الجامعة الأمريكيّة» مُعلنًا بدء مرحلة جديدة فى مسيرة السينما المصرية، وطَىّ الصفحة القديمة بنجومها وصُناعها ومواضيعها وأسواقها، بل وجمهورها. أى يمكننا القول إنّ «اضحَك الصورة تطلع حلوة» يقف على أكثر من صَعيد فى نقطة مِفصليّة بين مرحلتين كاملتين. فهو على صَعيد، فيلم الفراق بين الثنائى وحيد حامد وشريف عرفة، بعد خمسة أفلام قبله من خير ما أنتجَت السينما المصريّة.

وعلى صعيدٍ آخر، الفيلم نقطة مفصلية فى مشوار شريف عرفة، طوى بعدها هذه الصفحة وبدأ صفحة جديدة أكثر تواءمًا مع شروط السوق الجديدة، والتى مالت كفتها بقوة آنذاك نحو الكوميديا البسيطة، فافتتح هذه المرحلة بـ»عبود على الحدود» (١٩٩٩) ولم يغادرها حتى الآن.

وبالنظر إلى فريق التمثيل المُتميِّز، نجد أنّه يَضُم أكثر من جيل، سناء جميل جيل وأحمد زكى وليلى علوى وعدد كبير من الممثلين الثانويين من جيل تال، جيل السبعينات وسينما الثمانينات الذى ملأ كادرات خان والطيب وداود وخيرى بشارة وشريف عرفة، ثُمَّ غَيث الجيل الجديد –آنذاك- مُمثلاً فى مُنى زكى والوجه الجديد –كما تَصِفَهُ التترات- كريم عبد العزيز. فى هذا الفيلم حدث التلاقى والامتزاج بين الأجيال الثلاثة بسلاسة شديدة، وبدا كأنه تحية وداع راقية وإيذان بتسليم الأجيال القديمة الراية للجيل الجديد، الذى كان يطرق الأبواب بقوة –بعد عُقم سينمائى استمر لسنين- وتزامن ذلك بالمصادفة مع اكتساح «صعيدى فى الجامعة الأمريكيّة» والذى يمكن اعتباره ضربة البداية الحقيقية لهذا الجيل الجديد.

بعد «اضحك» غابت سناء جميل عن دنيانا، ولحق بها أحمد زكى بعد سنوات قليلة وأفلام أقل، وانتقلت ليلى علوى لشاشة التليفزيون، وخَلَت الساحة للجيل الجديد الذى صال وجال لسنوات وقدّمَ أفلامًا متفاوتة، ويمكننا الآن بنظرة تقييميّة إجماليّة أن نقول إن مُحصلته أقل من مُحصلة الجيل السابق، حتى على مستوى الأدوار الثانوية والمُساندة. لا نجد مثلاً بديلاً للكوميديان الراحل العظيم يوسف عيد يستطيع تقديم مشهد خالد كمشهد ظهوره الوحيد فى «اضحك». الجديد الآن ضئيل ركيك ثقيل الظل من عينة على ربيع وجروب تياترو مصر.

على المحمل الشخصى بقى. يبدو الفيلم الآن كما لو كان يصوِر مصر أخرى غير مصر الحالية. أكثر هدوءًا وأقل صخبًا وتعقيدًا. مصر الطبيعية قبل انفتاح الترانشات وطفح المجارى، ومستنقعات التواصل الاجتماعى. مصر ما قبل الألفين وحداشر بصرف النظر عن أى موقف سياسى تجاهها.

مواليد أواخر السبعينات وأوائل الثمانينات تحديدًا، ستثير مشاهد الجامعة واللبس والتسريحات الهادئة الشيك شجون ذكرياتهم، أيام ما قبل التطجين وأفلام العشوائيات وذقن رفاعى الدسوقى وأغانى المهرجانات والموبايل اللى فى الطرحة، وما قبل انتشار الموبايلات أصلاً. أيام ما كان فيه قدر من الأمان والسلام قبل بدء مهرجانات السياسة والثورات للجميع. أيام ما كنا عارفين نضحك، وكانت الصورة لسه حلوة.

American Beauty (1999)

الكلام عن «جمال أمريكى» هو دومًا حديث ذو شجون، لأسباب فنية وإنسانية واجتماعية ونوستالچية عديدة، ولعلها مصادفة لها منطقها فى أن يظهر هذا الفيلم للنور فى العام ١٩٩٩، آخر الأعوام التى حَمِلَت أرقام هذا القرن والعقد الفارقين فى تاريخ الفن السابع.. القرن العشرين الذى قطعت فيه السينما مشوارًا هائلاً من مجرد صور صامتة لا يستغرق عرضها إلا دقائق لا تزيد على الثلاث، لمنظومة فن وصناعة وتجارة وتشكيل للوعى، لا يحد إمكاناتها سقف.. وعقد التسعينات الذى شهد قفزات تكنيكية جبارة، وكذلك موجة من أفلام النقد الاجتماعى الذاتى عَلَت وتألقت بفضل أسماء كالأخوين كوين وكوينتين تارانتينو وديڤيد فينشر وستيڤن سودربرج وغيرهم، ويمكن بدون مبالغة اعتبار «جمال أمريكى» هو قمة هذه الموجة.

العام ١٩٩٩ وحده شهدَ عرض مجموعة متنوعة غير تقليدية، شكل كلُ منها تيارًا مستقلاً سارت على نهجه أفلام وسلاسل تكلفت الملايين وحصدت أضعاف هذه الملايين.. «الماتريكس» و«نادى القتال» و«الحاسة السادسة» و«مشروع الساحرة بلير» إضافة إلى الحلقة الأولى من «حروب النجم» الثانية والتى حملت اسم «تهديد الشبح».. إلا أن «جمال أمريكى» امتاز عن كل هذه العناوين المدوية ببساطته اللامتناهية.. لا توجد فكرة مطرقعة مجنونة كفكرة الماتريكس، ولا تويستات صادمة كتويستى نادى القتال والحاسة السادسة، ولا حلول بصرية وتسويقية مبتكرة غير مطروقة ثل الفاوند فوتاچ فى «مشروع الساحرة بلير»، وبالطبع ولا عوالم متكاملة من الفانتازيا المفارقة للواقع كعوالم ستار وورس.

الأحداث فى «جمال أمريكى» قليلة للغاية، والقصة يمكن سردها فى سطر واحد «أربعينى يمر بأزمة منتصف العمر، ويقرر أن يثور على الزيف الذى يفرضه مجتمعه عليه، فيتخلص منه مجتمعه».. ولكن نجاح المخرج الإنجليزى سام منديس والسيناريست آلان بال، فى باكورة تجاربهما السينمائية، فى اجتياز التحدى الرئيسى الذى يواجه صُناع السينما والأدب «كيف تحكى حدوتة بطريقة مسلية؟» أدى بهما لتحويل هذا السطر سالف الذكر لحدوتة متكاملة ممتلئة بتفاصيل غاية فى الذكاء، ومشحونة بقدر هائل من الثورة الاجتماعية الواجدة طريقها، ولا بد، لدى مشاهدى الفيلم أيًا كانت جنسيتهم، وبالأخص من تجاوزوا منهم حاجز الثلاثين ببضع سنين.

هؤلاء الذين غادروا محطة الشباب بكل زخمها وجنونها وأحلامها الجامحة، وتحولوا لأرباب أسر وتروس فى الماكينة الرأسمالية الكبرى لا تقاوم -قهرًا أو بغير قهر- التقديم التدريجى للتنازلات الأخلاقية

والمهنية من أجل الحفاظ على لقمة العيش.. هؤلاء الذين انتبهوا فجأة إلى أن أعمارهم تفنى داخل غرف المكاتب وأمام شاشات الكمبيوتر، من أجل سداد الأقساط والفواتير ومصروفات المدارس والدروس الخصوصية، وشراء سلع كثيرة قوى لم يكونوا بحاجة إليها لولا إلحاح الميديا التى خلقت الطلب خلقًا، والذين صُدِموا بأن مُزز جميلات -كانوا يغازلون أمثالهن فى الشوارع والنوادى منذ زمن قريب- ينادينهم الآن بـ «يا أُنكِل» و«يا عمو» (!) وأنهن أقرب سنًا لأطفالهم.. الذين تكورت كروشهم وفقدوا القدرة على إجراء لقاء حميمى حقيقى مع زوجاتهم اللواتى حولتهُن المسؤوليات لروبوتات، مهمتها المبرمجة عليها هى العناية بالأطفال وضبط ميزانية البيت.

هؤلاء البؤساء التعساء الكتير قوى لا بد أن يتماهوا ويتوحدوا مع ليستر بيرنهام، عندما جلس واثقًا أمام مكتب رئيسه، يبتزه ويكيل له الإهانات مستندًا إلى مصارين الشركة التى صارت فى يده بعد عمر من الكد والعرق بها، ولامباليًا بعاقبة هذه الجرأة التى لن تقل عن فصله من عمله، وهو ما نعرف أنه كان هدفه من بداية الجلسة، فيغادر سعيدًا منتشيًا وقد حقق هدفه ونال فوق هذا عشرات الآلاف من الدولارات، مقابل إغلاق فمه عما فى جعبته من غسيل الشركة الوسخ.

إثر عاطفة حسية اشتعلت فجأة فى قلبه وجسده وروحه تجاه صديقة ابنته المراهقة، وتأمل فى حرارتها ما مضى من حياته، قرر ليستر بيرنهام (كيڤين سبيسى) بعد عشرين عامًا من الدوران فى ساقية الحلم الأمريكى الذى فرض عليه قالبًا محددًا، يعيش ويأكل ويتنفس ويعمل ويستمتع فيه ولا يتجاوزه.. قرر ليستر بمحض إرادته كسر هذا القالب وتولية هذا الحلم المُلوَن دبُرَه.. هَجَر عمله المؤسسى وانطلق ليخوض غمار الحياة التى افتقدها طويلاً، مارس الرياضة ودخن الماريجوانا والتحق بعمل بسيط فى مطعم برجر «أريد عملاً به أقل قدر من المسؤولية».. والأخطر أنه تمرد على القالب الاجتماعى والإنسانى الذى جمعه بزوجته كارولين، أسيرة نمط الزوجة الأمريكية الناجحة فى عملها.. هذا النمط الذى نزع منها عاطفتها وكل ما امتلكته من مزايا تعلق ليستر بها فى شبابه، وحولها -النمط- لكائن مادى بشع خالٍ من العاطفة.. وفى مشهد فائق الدلالة والذكاء يحاول ليستر -الذى تحرر من قالبه واستعاد حيويته وإحساسه بالحياة- أن يغازلها.. يبدأ فى تقبيلها وتذكيرها بحيويتها القديمة من أجل استثارة مشاعرها، وبعد أن يقطع شوطًا تصفعه بقسوة بأن تطالبه بالانتباه لكيلا تنسكب البيرة من الزجاجة التى يمسك بها فتلوث قماش الأريكة!

لا نستطيع أن نتجاهل الشحنة الثورية التحريضية ضد النموذج الرأسمالى، التى جمعت بين «جمال أمريكى» وفيلمين آخرين من أهم وأخطر أفلام ٩٩ هما «الماتريكس» و«نادى القتال».. والأخير تحديدًا

تربطه بفيلمنا خيوط وثيقة، لدرجة أننا فى مقابل مشهد ابتزاز ليستر لمديره كى ينتزع منه راتب عام كامل قبل خروجه من الشركة، سنجد مشهدًا شبيهًا فى «نادى القتال» يبتز فيه البطل المتمرد على النموذج، رئيسه فى العمل، ليجبره على منحه مكافأة مالية ضخمة قبيل خروجه من الشركة.. وإن كان أسلوب الابتزاز فى «نادى القتال» أكثر عنفًا وجنونًا بطبيعة الحال، بما يتناسب مع طبيعة الفيلم ككل.

وبمَد هذه الخيوط يمكن القول إن ثورة تايلر ديردن الفوضوية على النظام الرأسمالى، هى النتيجة الطبيعية للقمع الذى مارسه المجتمع على ثورة ليستر بيرنهام، والتى كشفت زيفه وشذوذه.

(الزوجة طلعت عاهرة أو على الأقل خائنة منحلة أخلاقيًا- الجار اليمينى المتطرف طلع شاذ جنسيًا- المراهقة صديقة الابنة والتى تتصنع الانفتاح وتعدد العلاقات الجنسية طلعت عذراء لم تمارس الجنس مع أحد قبل ليستر)

وعَرَت طبقات القبح والعَفن تحت السطح البراق للجمال الأمريكى، والذى وصل -القمع- لدرجة التصفية بمسدس الكولونيل فيتس (كريس كوبر) ضابط المارينز السابق الذى لم يتحمل كشف ليستر لشذوذه الجنسى الذى طالما أخفاه وراء نمط -النموذج مرة أخرى- العسكرى اليمينى الصارم، الرافض لمظاهر الانحلال الخلقى ومنها الشذوذ الجنسى (!) فببساطة: قتله.

إذن فرفض المجتمع الذى استكان و»اتطبع» داخل القوالب التى صنعها النظام الرأسمالى، وأحكم سيطرته عليها بـ»ماتريكس» إعلامية متكاملة شكلت العقول والرغبات والطموحات.. هذا الرفض المجتمعى لخروج ليستر بيرنهام على القوالب والذى أدى لمقتله على يد جاره الشاذ (وكان من الوارد أن يكون على يد رئيسه فى الشركة أو حتى زوجته التى كانت موشكة بالفعل على قتله) هو ترجمة عملية لتحذير مورفيوس لـ نيو فى «الماتريكس» من أن كل من هو على الماتريكس -من غير الثوار- عميل محتمل لـ «النظام».. ومؤداه الطبيعى -مؤدى الرفض المجتمعى- هو ثورة فوضوية عنيفة ضد المجتمع ككل، على غرار ثورة تايلر ديردن، قوامها الملايين الذين هرستهم تروس الرأسمالية المتوحشة، ولا نستبعد أن تكون بين صفوفها چينى بيرنهام الشابة ابنة ليستر وحبيبها ريكى فيتز، ابن جارهم العسكرى الشاذ.

خمس أوسكارات حصدها «جمال أمريكى» فى حفل توزيع جوائز الأكاديمية عام ٢٠٠٠ (أحسن فيلم- مخرج- سيناريو- ممثل رئيسى- تصوير) إضافة إلى عشرات الجوائز الأخرى والترشيحات لفروع الفيلم المختلفة، والحق إن آنيت بيننج وتوماس نيومان كانا جديرين بالفوز بالأوسكارين اللتين رُشِحا لهما، الأولى عن دور كارولين زوجة ليستر،

والثانى عن موسيقاه التصويرية التى كانت إحدى أقوى أدوات سام منديس الإخراجية، ولعبت دورًا محوريًا فى التعليق الصوتى على مناطق عديدة خالية من الحوار.
-

** ملحوظات من دفتر الذكريات:

- عُرِضَ الفيلم فى مصر عام ٢٠٠٠ بنسختين فقط، لأنه من الأفلام الدرامية التى لم تكُ تشكل مصدر جذب كبير لجمهور السينما المصرى العاشق لأفلام الرعب، ورغم ذلك فقد صَمَد فى السوق لأسابيع طويلة بفضل دعم الأوسكارات الخمسة (شاهدته فى رنيسانس أسيوط، خريف ٢٠٠٠) واجتازت إيراداته حاجز المليون جنيه، وكان هذا فى حد ذاته حدثًا هامًا من أحداث عام ٢٠٠٠ السينمائية فى مصر.

- فى واقعة شهيرة آنذاك لم تخل من دلالات لصيقة، أثار مشهد ظهور الممثلة الشابة مينا سوفارى التى لعبت دور أنچيلا المراهقة (صديقة ابنة ليستر) عارية الصدر، أو للدقة مرتدية قميصًا مفتوح الأزرار، فى مشهد لقاءها الحميمى الوحيد مع ليستر، حفيظة رب أسرة (أقرب للنسخة المصرية من شخصية الجار اليمينى الذى يكبت رغباته تحت قناع صارم من العفة الأخلاقية) قرر اصطحاب المدام والبنتين لمشاهدة الفيلم المكتوب على أفيشه عبارة «للكبار فقط»، فغادر صالة العرض غاضبًا وهز طوله لقسم شرطة مدينة نصر وحرر محضرًا ضد إدارة سينما جنينة (تخيل فخره وانتفاخ أوداجه وهو راجع بيتهم بين نسائه بطلاً أدى واجبه وانتصر لأخلاقياته!) والتى بدورها ومنعًا لوجع الدماغ قامت بحذف هذه اللقطة من نسختها رغم أهميتها، إذ يكتشف ليستر زيف ادعاء الفتاة الشابة بالتحرر الجنسى والأخلاقى لأنها ببساطة لا تزال عذراء!

Traffic (2000)

«أعتقد بضرورة التفرقة بين المخرجين من جهة، وصُناع الأفلام من جهة أخرى.. أما المخرجون، فهم أولئك الذين يحولون السيناريوهات من كلمات إلى صور، وهُم بارعون فى هذه العملية.. أما صُناع الأفلام فهُم القادرون على العمل على مادة (سيناريو) كتبها شخص آخر، وإعدادها بحيث تعبر عن رؤيتهم الشخصية.. سيقومون بتصوير الفيلم وتوجيه الممثلين، كى يصير الفيلم فى النهاية جزءًا من أفلامهم الأخرى»

مارتن سكورسيزى

إذا كانت هذه الكلمات تنطبق أكثر ما تنطبق على سكورسيزى نفسه ومعاصريه من جيل الكبار، كوپولا وكيوبريك وسبيلبرج وريدلى سكوت، ممن حولوا سيناريوهات كتبها آخرون لأفلام تحمل بصماتهم، وتنتمى إليهم بأكثر مما تنتمى لأصحابها الأصليين من كتاب السيناريو، فإنها -الكلمات- تنطبق أيضًا على عدد من مخرجى الأجيال التالية مثل روبرت زيمكس وديڤيد فينشر وإدوارد زويك وتيم بورتون وستيڤن سودربرج.

الناظر فى فيلموجرافيا ستيڤن سودربرج، سيلاحظ التنوع الكبير فى اختيارات نوعيات أفلامه، بين الدرامى والتشويقى والاجتماعى والتاريخى والخيالى العلمى والنفسى، إضافة إلى قطعة كبيرة من أفلام النصب المطبوعة بالكوميديا، هى ثلاثية أوشن.. ورغم ذلك فإن ثمة خيوطا واضحة تربط بين هذه الأفلام على مستوى الشكل والمضمون، وتجعلها أقرب إلى حبّات فى عقدٍ واحد.

الخيط الأبرز الذى يمكننا رصده هو ملحمية الصراعات التى تتمحور حولها أفلامه، مهما تضاءل حجمها وازدادت فرديتها.. من حرب دولية ضد تجارة المخدرات، لحرب عالمية ضد ڤيروس نزفى يجتاح العالم، لحرب ضد الإمبريالية، لحرب ضد شركة عملاقة سممت قرية كاملة، حتى فى ثلاثية «أوشن» التجارية الخفيفة، ثمة حروب متتالية بين عصابة أوشن وتايكونات كازينوهات القمار.

حروب كبرى تدور بلا هوادة، هى انعكاس لطبيعة الصراعات المحمومة الدائرة فى عالمنا المعاصر، والتى تزداد عنفًا وقسوةً وجنونًا يومًا بعد يوم، ويمكن رصد هذا التصاعد المخيف فى وتيرة وطبيعة الحروب داخل أفلام سودربرج المتتالية، والتى بدأت بـ«حرب جوانيات» فى أول أفلامه «جنس، أكاذيب، شريط ڤيديو» (١٩٨٩) مرورًا بحرب عاتية ضد المخدرات فى «ترافيك» (٢٠٠٠) ووصولاً لحرب عظمى أخيرة ضد وباء مُهلِك فى «كونتاجيان» (٢٠١١).

الخيط الثانى هو القدر الكبير من التداخل والتشابك بين أطراف

الصراع.. فى «ترافيك» مثلاً لدينا ثلاثة قصص بثلاث مسارات، تتقاطع خيوطها حينًا وتتباعد حينًا وتشتبك حينًا، لتصنع معًا بهذه الحركة الديناميكية قصة بانورامية كبيرة حول الحرب الأمريكية المكسيكية على تجارة المخدرات عبر الدولتين، ملقية الضوء على عوامل نفسية واجتماعية وسياسية وقانونية، بل وعاطفية، تلعب الدور الأكبر فى تجارة وتهريب المخدرات.

«حدثنى أكثر عن الطلب، لا العرض يا جنرال».. قالها القاضى روبرت ويكفيلد (مايكل دوجلاس) الرئيس الجديد لمكتب مكافحة المخدرات فى أثناء زيارته إلى تيوانا المكسيكية، للتنسيق بخصوص الحرب على المخدرات.. وكذلك بالتوازى مع رحلته الشاقة القاسية لاستكشاف أدوات الفوز فى هذه الحرب الرهيبة، التى بدأها متحمسًا لإجراءات تأمين الحدود وتوفير الميزانية اللازمة لمطاردة وتعقب التجارة فى المكسيك، ليُفاجأ بأن هذه الإجراءات ليست كافية، وأن العدو الذى يحاربه/ المخدرات منتشر بين طلاب المدارس بأكثر مما يتخيل، ونال بالفعل من ابنته المراهقة.

من الانشغال بتكتيكات الحرب على المخدرات، مرورًا بالوعى بأن الطلب على المخدرات لا يقل خطرًا عن العرض، يصل ويكفيلد بعد رحلة قاسية تداخل فيها العام مع الشخصى وعثر خلالها على ابنته الهاربة، عارية مُخدرة فى أحد الفنادق، تبيع جسدها لتوفر ثمن جرعة الكوكايين.. يصل ويكفيلد (إنسان الطبقة الأرستقراطية، الأنجلوساكسونى الأبيض صاحب المركز الاجتماعى المتميز) فى النهاية لمفهوم مختلف حول حقيقة وطبيعة الخطر الذى يجتاح شوارعهم وبيوتهم، أكثر واقعية من مفهومه القديم الذى تكون لديه فى برجه العاجى قبل انخراطه فى هذه التجربة.. وترتب على هذا المفهوم الجديد أن ترسخت لديه قناعة بأنه ليس الشخص المناسب لمنصب رئيس المكتب الوطنى لمكافحة المخدرات، فاستقال فى مؤتمر صحفى على الهواء لأنه:

«لا أستطيع القيام بهذا العمل.. إذا كنا سنخوض حربًا ضد المخدرات، فالأعداء هم أفراد عائلاتنا.. وأنا لا أعرف كيف سنحارب أفراد عائلاتنا».

وإذا كانت قناعة ويكفيلد قاصرة بحكم كونه يمسك ذيل الفيل، فإننا كمتفرجين نرى الفيل كاملاً بحكم مواقعنا أمام شاشات السينما والفضائيات.. نرى أن جرم «أفراد عائلاتنا» لا يقتصر على اشتراء وتعاطى المخدرات، ولكنه يتسع ليشمل تجارتها وترويجها، وذلك من خلال الحكاية الثانية من الحكايات الثلاث التى يتكون منها سيناريو ستيڤن جيهين، المأخوذ عن حلقات تليفزنيونية قصيرة كتبها سَيمون مور بنفس الاسم «ترافيك».. حكاية هيلين (كاثرين زيتا چونز) الزوجة

والأم الثلاثينية الجميلة ذات الجذور الأوروبية، والتى تنقلب حياتها رأسًا على عقب فى ذلك اليوم الذى اقتحم فيه رجال مكافحة المخدرات قصرها الفاخر، وألقوا القبض على زوجها، رجل الأعمال الناجح، لتكتشف مصدومة أن كل هذا النعيم الذى يرفلون فيه سببه انخراط زوجها العزيز فى تهريب المخدرات بين المكسيك والولايات المتحدة الأمريكية! لتجد الزوجة البريئة نفسها فى مأزق لا تُحسَد عليه: زوجها، سندها الوحيد، واقع فى براثن قضية محكمة وشيكة الإدانة.. لا مورد لها ولطفلها ولجنينها بعد أن جمدت الحكومة أموال وحسابات الزوج، تاجر المخدرات.. مكافحة المخدرات تعد أنفاسها.. عملاء زوجها يهدددونها بقتل طفلها ما لم تسدد لهم ثلاثة ملايين دولار يدين لهم بها.. وخطرٌ آخر لصيق هو شريك الزوج وصديقه الأنتيم (دينيس كويد) والذى يرى فى الزوجة الشابة المنكوبة فريسة مثالية دانية، فيبدأ فى نسج شباكه حولها استغلالاً لضعفها وهوانها على الجميع.

وهكذا، نشاهد التحول البطىء المخيف للزوجة الشابة، من امرأة مستضعفة فى مهب الريح، لمهربة مخدرات محترفة! تسافر بنفسها، يتقدمها بطنها المنتفخ بالحَمل إلى تيوانا المكسيكية، حيث تقابل تجار المخدرات وتساومهم ببراعة بشأن «الأعمال» وإنقاذ زوجها، وتتابع تليفونيًا محاولات اغتيال الشاهد الرئيسى فى القضية.

إنها «زلومة الفيل» التى لم يرها ويكفيلد من مكانه على خريطة الأحداث، وهو يتكلم عن «أعداء هم أفراد عائلاتنا».. الفيل.. الطبقة الأرستقراطية.. البِيض الأثرياء، الأمريكان الأنقياء ذوو الأصول الأوروبية، يكشف لنا تجميع البازل أنهم هم الأعداء، أساس المشكلة ومنبع الشر، «طيبون بقدر ما تسمح لهم الظروف» كما قال الچوكر بعدها بسنوات، ولكنهم قابلون للتحول إلى شياطين حقيقية لدى تعرض إمبراطورياتهم للتهديد، لا فرق فى ذلك بين امرأة ورجل، برىء ومجرم، مخلص وخائن.

وتكون المفارقة أن أشخاصًا آخرين «ليسوا من أفراد عائلاتنا».. ليسوا بِيضًا، ليسوا أثرياء، ليسوا WASP.. هُم الجنود الذين يخوضون الحرب الحقيقية ضد المخدرات، عن فهم ووعى بطبيعتها وأبعادها.. الشرطيان اللذان يتابعان قضية كارل، تاجر المخدرات، واللذان اختار لهما سودربرج الممثلين الأسود دون شيدل، والبورتريكى الأصل لويس جوزمان، الأول لبشرته السوداء (ملون) والثانى لملامحه اللاتينية الواضحة (مهاجر) وهذا بالذات تعمد السيناريو التأكيد على هويته على لسان زميله دون شيدل الذى صرخ فى وجه كارل، تاجر المخدرات، بعد نجاته من القضية:

«دعنى أحكى لابنك حدوتة قبل النوم.. سأحكى له عن زميلى الذى قتلتموه.. كان اسمه راى كاسترو»..

الملونون والمهاجرون والمهمشون هم الضحايا، وهم المقاتلون الحقيقيون الذين يضحون ويدفعون الثمن فى هذه الحرب التى يشنها أعداء من أفراد عائلاتنا، هم خط الدفاع الحقيقى لهذه البلاد، وهى نتيجة شبيهة للتى وصل إليها تيم بورتون فى فيلمه الفانتازى «المريخ يهاجم» (كما ذهبنا فى الريڤيو الخاص به).

الشرطى المكسيكى خافيير رودريجز (بينيسيو دل تورو)، بطل الحكاية الثالثة، هو واحد من هؤلاء المهمشين، رغم وظيفته.. كفاحه وصعوده من القاع رغم ظروف نشأته الصعبة، أو للدقة بسبب ظروف نشأته الصعبة، أورثاه فهمًا عميقًا للجذور الحقيقية لمشكلة المخدرات، طبيعتها وأطرافها وضحاياها، وحجم اللعبة الدولية التى انخرطت فيها ديناصورات ضخمة دولية ومحلية.. لذا فهو يقبل العمل تحت إمرة الچنرال المكسيكى سالازر فى مطاردة وتعقب تجار المخدرات، رغم علمه أن رئيسه هذا يستغل سلطات منصبه لإخلاء الساحة من منافسيه من المهربين، ثم لا يجد غضاضة فى عقد صفقة مع الحكومة الأمريكية للتخلص من هذا الچنرال تاجر المخدرات، مقابل تمويل الأمريكان لبناء ملعب بيسبول فى تيوانا، يستوعب طاقات الشباب فى ممارسة الرياضة، فينأى بهم عن سكة المخدرات.

خافيير هنا بطل وطنى حقيقى، هضم الواقع جيدًا طيلة سنوات نشأته فى الشارع، وسنوات خدمته فى الشرطة، وضع يده على أبعاد وأطراف والأسباب لمشكلة انتشار المخدرات، وسخرَ هذه المعرفة لمكافحتها باستغلال التناقضات والثغرات فى صراع ديناصورات التجارة، وفى رغبة الحكومة الأمريكية فى مكافحتها.. إنه يطبق حرفيًا نصيحة ألونزو لـ هوايت فى فيلم Training Day (2001):

«تريد أن تلقى بالمجرمين فى السجن؟ حسنًا، أنت فى المكان المناسب.. عليك أن تكتسب الحكمة، وأن تتعلم كيف تفعل ذلك من الداخل».

فعلها خافيير بذكاء وبرغبة صادقة فى إنقاذ شباب بلده من خطر المخدرات، فساهم فى تصفية عددٍ من تجار المخدرات، ثم فى إسقاط أحد الرؤوس الكبرى، رئيسه السابق الچنرال سلازر، وفاز بالنجاح والشهرة الإعلامية وباستاد عملاق بناه الأمريكان فى تيوانا، مقابل مساعدته لهم فى النيل من سلازر، ليكون خافيير بذلك أسرع أبطال حكايات «ترافيك» الثلاثة فى تحقيق النصر فى الحرب على تجارة المخدرات.. أما البطلان الآخران، فهما كذلك على الطريق الصح.. الشرطى الأسود مونتيك چوردن لا يزال يترصد للمُهرِب كارل وزوجته وشريكته هيلين، والقاضى ويكفيلد استقال من منصبه، وتفرغ لمتابعة جلسات علاج ابنته المدمنة.

كل هذا التشابك بين الحكايات والخيوط والمحاور، استلزم ترجمة

بصرية قادرة على تجسيده وتبسيطه فى نفس الوقت، لكيلا يثير بلبلة المتفرج.. وهذا يحيلنا للملمح الثالث المهم فى سينما سودربرج: الصورة..

اعتاد سودربرج القيام بمهمة مدير التصوير فى أغلب أفلامه، وهو هنا فى «ترافيك» اختار أن تعكس صورة الفيلم الاتجاه الواقعى الذى ذهب السيناريو إليه، فنجده التجأ للكاميرا المحمولة على الكتف فى المشاهد الخارجية الكثيرة جدًا، بما تحققه من صورة مهتزة متوترة أقرب لصور التغطيات الإخبارية، بعكس الثبات والجمود فى المشاهد الداخلية البعيدة عن الحرب الميدانية فى الشوارع الأمريكية والصحارى المكسيكية.. لم يقيد نفسه بأية أحجام أو مقاسات، فخرجت صورة الفيلم متنوعة بين الواسعة لرصد البيئة المحيطة، موضع الحدث بين أمريكا والمكسيك، والمتوسطة للحدث نفسه، وتحركت الكاميرا طيلة مدة الفيلم (باستثناء المشاهد التى تدور فى المكاتب والأماكن المغلقة) بديناميكية لم تَكِل، تناغمت بهارمونية فائقة مع وثبات السيناريو والإيقاع السريع للمونتاج.. إضافة طبعًا إلى الإنجاز البصرى الشهير الذى حققه عندما استخدم أكثر من نوع من خام التصوير، وأنتجت هذه الأنواع عند تحميضها صورًا ذات طبيعة وألوان مختلفتين.. باردة ذات ألوان تميل للأخضر والأزرق فى مشاهِد الجانب الأمريكى التى دارت أغلبها فى المكاتب والمنازل، وخشنة ذات ألوان يطغى عليها الاصفرار، لتعبر عن الطبيعة الفقيرة القاسية فى مشاهد الجانب المكسيكى.

الملمح الرابع المهم الذى يمكن التأكيد عليه لدى سينما سودربرج هو اجتذابها، على تنوع موضوعاتها، لحشود من النجوم.. الفيلم الواحد بيبُظ نجوم، الأمر الذى يعكس نقطتين مهمتين:

الأولى هى ثقة الاستوديوهات وشركات الإنتاج فى المعادلة الإنتاجية، التى يقدمها هذا السينمائى القادم من أرضية السينما المستقلة.. «ترافيك» مثلاً بكل نجومه، مايكل دوجلاس وكاثرين زيتا جونز ودينيس كويد وبينيسيو دل تورو ودون شيدل، تكلف 48 مليون دولار، حَصد ما يزيد على أربعة أضعافها من عروضه العالمية، إضافة إلى أوسكارات أربع لها وزنها فى سوق الفيلم فى السينمات والديفيديهات.

الثانية هى ثقة النجوم أنفسهم فى قدرته الفائقة على استخلاص أداء ممتاز من ممثليه، فمن بين هذه الأوسكارات الأربع، ذهبت أوسكار أفضل ممثل مساعد إلى بينيسيو دل تورو، وفى نفس الحفل (أوسكار 2000) اقتنصت جوليا روبرتس أوسكار أفضل ممثلة رئيسية عن دورها الرائع فى «إيرين بروكوفيتش» لـ سودربرج أيضًا!

Training Day (2001)

في جلسة جمعت الضابط ألونزو بعدد من كبار الرؤوس بالشرطة والنيابة بأحد المطاعم، حكى أحدهم قصة أثارت ضحك الجميع عن المتهم الذى سَكَبَ زبدة الفول السودانى بين ساقيه، متظاهرًا بأنها سائله المنوى، وراح يلعقها ببطء من على أصابعه وهو ينظر فى عينى القاضية فى أثناء جلسة محاكمته، الأمر الذى جعلها -القاضية- تهتز وتأمر بإيداعه فى مصحة الأمراض العقلية بدلاً من السجن، وعندما اكتشفت خدعته كان القرار قد وُقِعَ بالفعل ولا مجال للتراجع فيه.. «سيقضى ستة أشهر، ثم سيخرج حرًا طبيعيًا بعدها».

وعندما قال ألونزو مُعلقًا «هذا عادل، لقد لعب بقواعد النظام، وربح»، تجهم وجه الضابط الكبير، راوى القصة، وقال «لو رأيته فى الشارع، فسأقتله».

الضابط هنا يعترف بقصور النظام القانونى، وفشله فى تحقيق العدالة، الأمر الذى تطلب وجود حل آخر (القتل الفردى) للتعامل مع الخلل (تحايل المجرم وهروبه من العقوبة) الذى نتج عن هذا القصور، وهى نفس النظرية التى برر بها ألونزو (دينزل واشنطن) لمرافقه الشرطى الشاب البرىء چاك هوايت (إيثان هوك) إقدامه على قتل تاجر المخدرات روچر، الذى قدمه السيناريو فى مرحلة مبكرة كصديق حميم لألونزو نفسه.

- لقد كان صديقك، وأنت قتلته كذبابة!

- كان صديقى! لماذا؟! ألمجرد أنه يعرف اسمى الأول؟! هذا الرجل أكبر موزع مخدرات فى لوس أنجلوس.. ظللت أراقبه لعشر سنوات وهو يبيع المخدرات للمراهقين.. وها قد نلت منه الآن.. عملنا يحتاج إلى ذكاء لا إلى مداهمات.

إنها نفس النظرة النقدية الموضوعية التى انبنَت عليها أفلام جادة كـ Primal Fear (1996) وL. A. Confidential (1997) تناولت، بتيمات مختلفة، العلاقات المتشابكة بين أطراف المنظومة القانونية من شرطة ونيابة وقضاء، ولكنها انتهت إلى نتيجة واحدة هى أن القانون بالفعل عاجز عن تحقيق العدالة وردع المجرمين والفاسدين فى ظل مجتمع -ليس فقط يحكمه فاسدون!- من الفاسدين.. وأن هذه العملية (تحقيق العدالة وردع المجرمين) تتِم بالفعل، ولكن بآليات مختلفة تناسب شروط القائمين أو القادرين على تنفيذها، والذين هم شخصيات لا تخلو من فسادٍ وانحراف.

(التخلص من القيادة المنحرفة للكنيسة فى «خوف أساسى» تم من خلال جريمة قتل بشعة، تحايل مرتكبها على النظام القانونى وأفلت من العقوبة، ولكن بعد أن خلص العالم من قس منحرف يغتصب

الأطفال!

القضاء على تجار المخدرات والقوادين بل ورجال الشرطة الفاسدين فى «لوس أنجلوس- شخصى» تم بأيدى رجال شرطة فاسدين أيضًا وفى إطار صراعات مجرمين وتصفية حسابات، ونجاح الضابط الشاب إدموند إكسلى -جاى پيرس- فى أداء عمله والتخلص من رئيس الشرطة الفاسد، تمت تغطيته بصفقات ومواءمات منحته صفة المشروعية والقانونية، أمام مجتمع غير مستعد لمواجهة حقيقة أن الرجل المسؤول عن حمايتهم من المجرمين وتجار المخدرات، هو نفسه مجرم وتاجر مخدرات).

نفس هذه النظرة الواقعية السوداوية، ذهب كريس نولان إلى مدىً أبعد فى معالجتها، إذ بنى عليها عوالم متكاملة فى ثلاثية «فارس الظلام»، مدىً يتلخص فى عبارة چوردن لـ چون بليك فى The Dark Knight Rises (2012):

- هناك هدف آخر، حين يخذلك النظام وتفقد القوانين فاعليتها، وتصبح قيودًا تعقيك عن تحقيق العدالة.. عندئذٍ ستتمنى لو كان لديك صديق كصديقى (يقصد باتمان) يقبل أن تتلطخ يديه بالقذارة، كى تبقى يداك أنت نظيفتين.

باتمان، كما قدمه نولان على لسان بروس واين، هو رمز قابل للتجسد فى كل شخص قادر على إنجاز شئ ما، إيجابى طبعًا.. وفى «يوم التدريب» يقول ألونزو لـ هوايت:

- تريد أن تلقى بالمجرمين فى السجن؟ هنا ستستطيع أن تفعل.. ولكن عليك أن تتعلم وتزداد حكمة.. يجب أن تفعل ذلك من الداخل.

فـ ألونزو هنا يقدم نفسه كـ باتمان آخر أكثر واقعية والتصاقًا بعالمنا.. لا يملك ثروة بروس واين ولا إمكانياته الجسدية والتكنولوچية، ولا دوافعه النفسية والأخلاقية (وهى -هذه الإمكانات والدوافع- معًا، شروط غير قابلة للتحقق فى الواقع، ولكنها جزء من معطيات فانتازيا باتمان) ولكنه عِوضًا عنها يملك شارته الرسمية وطبنجته الحكومية، والأهم أنه يملك -بحكم خبرته وسنوات عمله- الدراية الواسعة بالشارع والعوالم السفلية ودهاليز مؤسسات الشرطة والنيابة والقضاء.. هذا مقابل الإمكانيات المادية لـ واين، فماذا عن الدوافع النفسية والأخلاقية؟

ألونزو، الضابط الفاسد، هو الصورة النقيض من بروس واين، بل هو للدقة واحد ممن ظهر باتمان لردعهم بعد أن عجز القانون عن النيل منهم.. لا يملك طبعًا الدافع النفسى الخاص جدًا (مقتل الوالدين رميًا بالرصاص أمام عينيه) الذى جعل بروس واين يلبس قناعًا ويقفز من الأسطح ويقاتل مجرمين لا يبعدون عنه كثيرًا فى التشوه النفسى.. ولا يملك طبعًا دوافع أخلاقية من أى نوع، حتى ولو حاول

إقناع هوايت أو حتى خداع نفسه بغير ذلك، ودوافعه شخصية مادية بحتة، ولكنه فى سعيه لإشباع طموحاته وتصفية حساباته يخلص المدينة من أكبر تاجر مخدرات بها، بعد أن كَمُنَ فى أحضانه لعشر سنوات كاملة عرف خلالها كل ما يحتاج معرفته عنه، وفى سبيل ذلك تعامل بالفساد والرشوة واشترى مذكرة اعتقاله بأربعين ألف دولار.

(هل يذكرنا هذا بنسخة محلية من باتمان أو ألونزو، تستخدم أسلحتها من مال وسلطة وإعلام وقضاء وقوانين تفصلها بنفسها لنفسها، لتقليم أظفار ڤيلين مجنون يسيطر على رؤوس ملايين الأتباع بمفهوم مجنون للدين؟!)

بنفس أساليب باتمان، يتجاوز القانون ويجمع المعلومات ويقاتل ويقتل، ليس لهدف أخلاقى اعتنقه بروس واين بسبب الحادث الذى شوهه نفسيًا، ولكن لتحقيق مصالحه الخاصة (مثله فى هذا مثلنا جميعًا) وفى غضون هذا يتحقق نوع خاص من العدالة قريب من مفهوم الدعاء الشهير «اللهم اضرب الظالمين بالظالمين، وأخرجنا من بينهم سالمين».. وبتوسيع زاوية الرؤية يمكننا القول إنها سُنة تاريخية تنشب على إثرها الحروب لأغراض دنيوية، وتتحطم شرور وطواغيت بأيدى طواغيت آخرين.. والفرصة المتاحة أمام الأخيار، الأذكياء منهم، فى هذه الدوامة الجهنمية هى استغلال الأوضاع المشتبكة والعلاقات بين الديناصورات المتصارعة لتحقيق أقصى قدر ممكن من المصلحة «العامة»، كما فعل الضابط الشاب إدموند فى «لوس أنجلوس-شخصى» أو بنص نصيحة ألونزو لـ هوايت:

«تريد أن تلقى بالمجرمين فى السجن؟ هنا ستستطيع أن تفعل.. ولكن عليك أن تتعلم وتزداد حكمة.. يجب أن تفعل ذلك من الداخل».

Panic Room (2002)

قال لى صديقى فى ذلك الوقت من بدايات صيف ٢٠٠٢، وكنا لسه متخرجين طازة من كلية الهندسة، إنه دخل Panic Room فيلم ديڤيد فينشر الجديد (وكانت أصداء نجاح وصدمة فيلمه الأسبق والأشهر «نادى القتال» لم تزل تدوى فى الآفاق) ونصحنى ألا أدخله أو أشاهده.

- ليه؟

- چودى فوستر طالعة صدرها عريان طول الفيلم!

لما شوفت الفيلم بعدها بسنوات، كان المزاج السلفى قد راح لحاله، ووجدت أن ملاحظة صاحبى فى محلها، ولكن بشكلٍ ما بدا لى ظهور چودى فوستر (وهى النجمة المعروفة بأدوارها الجادة) على هذه الهيئة، كأنه مقصود ليعزز من حقيقة أنوثة هذا الطرف من أطراف الصراع.. هذا الميكس بين الأنوثة والجدية (جدية الدور وجدية الممثلة) لمس قناعة مُسبقة لدىّ وهى أن الأنثى -على خلاف الذوق الشعبى السائد- تكون فى عز اكتمالها فى لحظات جديتها.

فينشر طبعًا غير معنى بقناعاتى الجمالية (وإن كنت أعتقد أننا لو تقابلنا بمعجزةٍ ما وجلسنا لتجاذب أطراف الحديث فلن يكون وقتًا سيئًا) ولكن اهتمامه بالإيماء إلى أنوثة هذا الطرف المُعرَض للخطر فى «غرفة الهلع» هو جانب من الهاجس والهم المجتمعى الذى يطل بقوة من مجمل أفلامه، والتى تبدو الآن بعد هذه السنوات والأفلام كابوسًا واحدًا متصلاً.. كابوس ثقيل داكن كألوان صورة أفلامه، تخلو فيه الشوارع المظلمة إلا من مجموعات فوضوية كـ تايلر ديردن ومنظمته، والسفاحين والقتلة التسلسليين كـ زودياك وچون دو وضحاياهم من عاثرى الحظ، بينما ينزوى المستضعفون فى منازلهم الهشة (مهما بلغت استحكاماتها الأمنية) غير آمنين من هجمات اللصوص والمجرمين، ولا حتى من علاقاتهم الشخصية بعضهم ببعض، والتى اهترأت تحت ضغوط خارجية وداخلية وتحولت لحالة من القلق والتربص قابلة للانفجار فى أى لحظة، تلخصها كلمات بن أفليك فى مُفتتح فيلم Gone Girl:

«عندما أفكر فى زوجتى، تنتابنى بعض الأفكار.. عن رأسها بالأخص.. أتخيل نفسى أحطم جمجمتها الجميلة وأفحص مخها، فى محاولة للوصول إلى أجوبة على الأسئلة: فيمَ تفكر؟ بمَ تشعر؟ وماذا فعلنا ببعضنا البعض؟!»

هذه الحالة من الهشاشة المجتمعية وغياب الأمان بمستوياته المتعددة، رغم وجود النظام المسيطر على الدولة والمجتمع (أو للدقة: بسبب طبيعة النظام الذى يسيطر على الدولة ويتحكم فى المجتمع) هى الهاجس الرئيسى الذى يتمحور حوله مشروع فينشر

السينمائى.. تحليل الأسباب، ورصد النتائج، واستشراف المستقبل، وذلك فى إطار حالة من الصدمة المُدبرة بإحكام بحيث «تَخُض» المُشاهد بتماسها مع واقعه الحياتى اليومى، وتدفعه للتفكر فى القناة التى شقها فينشر.

فى «غرفة الهلع» يطرح سيناريو ديڤيد كويب حلاً لتحقيق الأمن والأمان، يتمثل فى غرفة مُحصنة ومُزودة بإمكانيات معيشية ووسائل مراقبة واتصال، تُلحَق بالمنزل، ومُصَممة خصيصًا ليحتمى بها المواطن صاحب المنزل لدى شعوره بالخطر أو اقتحام أحدهم لمنزله/ سياجه الأمنى.. ويُعَرض هذا الحل الأمنى لاختبار عملى، إذ يضع بطلتيه ميج (فوستر) الأم الأربعينية المنفصلة حديثًا، وابنتها المراهقة سارة (كريستين ستيوارت) -فى ليلتهما الأولى بمنزلهما الجديد- فى مواجهة أمام ثلاثة دخلاء يتسللون إلى المنزل، وتُضطران للاحتماء بهذه الغرفة الحصينة، والتى لا تعلمان أنها تنطوى على ثروة خبأها صاحب المنزل القديم، هى هدف هؤلاء الدخلاء الثلاثة.. وتدور عجلة الأحداث لتتّبع هذا الاختبار.. هل حقق هذا الحل (الانسحاب إلى داخل قوقعة معزولة عن محيطها) الأمن والأمان للأم وابنتها؟!

لا يفوت فينشر وكويب أن يُمررا باختصار غير مُخِل تاريخًا اجتماعيًا للزوجة والابنة المراهقة، فهما خارجتان من تحت أنقاض أسرة انهارت لتوها بسبب أنانية الزوج التى دفعته لبدء حياة جديدة مع امرأة جديدة.. إنها مؤسسة الأسرة التى تفتتت وفقدت قيمتها فى المجتمع الأمريكى، بسبب قِيم الفردية والأنانية وإشباع اللذة التى رفعها هذا المجتمع، وتسبب تفتتها فى كوارث مجتمعية، بل وعقائدية، خطيرة تلخصها كلمات تايلر ديردن فى «نادى القتال»:

- لو كنت ذكرًا مسيحيًا يعيش فى أمريكا، فإن أباك هو نموذجك الأول للإله.. وإذا لم تكن تعرف أباك، أو مات، أو لم تره فى البيت قط، فكيف يكون إيمانك بالله؟!

فبرحيل الأب، تفككت الأسرة وأصبحت الأم والابنة وحيدتين هَشتين، وسط محيط مجتمعى يفتقر لروابط إنسانية طبيعية، لا ملجأ لهما أمام مخاوفهما إلا المزيد من الوحدة داخل غرفة حصينة.

(كَم تقدر نسبة الحالات الأسرية المشابهة والأكثر تفسخًا فى الولايات المتحدة الأمريكية؟)

وعندما يقطع الدخلاء الثلاثة خطوط الهاتف، وتعجز ميج وابنتها عن الاتصال بالشرطة، تخفق محاولاتهما من وراء جدران غرفة الهلع للاستغاثة بالجيران.

أما الدخلاء الثلاثة، فقد اختارهم السيناريو بعناية ليمثلوا شرائح مختلفة المنشأ والدوافع والأهداف، اختارت الالتجاء إلى التعدى على ممتلكات الغير:

چونيور (جارد ليتو) الشاب المنتمى للطبقة الثرية، وأحد ورثة المليونير صاحب المنزل الأصلى.. بيرنهام (فوريست وتيكر)، مواطن طبقة وسطى تقليدى، يعمل فى الشركة المتخصصة ببناء غُرَف الهلع، ولهذا لجأ إليه چونيور لمساعدته فى استخراج الثروة التى خبأها عمه بغرفة الهلع.. وثالثهما راؤول (دوايت واكيم) المنتمى للطبقة الدُنيا من المجتمع.. حوله الفقر وحياة الشارع لوحش آدمى ممتلئ بالحقد والتعطش للدم، لا يتورع عن تفجير جمجمة مستخدمه چونيور عندما دب الخلاف بين ثلاثتهم..

ليسوا أصدقاء ولا أعضاء عصابة واحدة، ولكن جمعهم انحراف سببه النظام الرأسمالى الذى ترزح وتعانى شرائح المجتمع المختلفة تحت وطأة قيمه الاستهلاكية والبرجوازية الخانقة.. القيم التى أفرزت مسوخًا مشوهة كـ تايلر ديردن وزودياك وچون دو.

«نحن أبناء التاريخ الأوسطون الذين ربانا جهاز التليفزيون، وقال لنا إننا يومًا ما سنصير مليونيرات ونجوم سينما ونجوم روك، لكن هذا لن يحدث.. ونحن الآن نستوعب هذه الحقيقة.. ونحن غاضبون جدًا!».

ولا يَنسى فينشر أن يومئ إلى مؤسسات النظام (الذى وصل لمرحلة متقدمة من التعفن والتفسخ تحت السطح البراق) الأمنية والقانونية والإعلامية والتى بدورها وقفت عاجزة عن القيام بواجباتها تجاه المواطنين وحمايتهم من العنف والجنون، بل على العكس، تحولت لعرائس ماريونيت يتلاعب بها چون دو وتايلر ديردن، أو قطع شطرنج فى مباراة عقلية رهيبة بين الزوجين آيمى ونيك دون.. لذا فلم يكُ شاذًا أن ترفض ميج إقحام الشرطة فى مشكلتها، لعلمها بأن تدخلهم لن يجدى بل سيمنح راؤول الدموى السادى فرصة لتنفيذ تهديده وقتل ابنتها.

ورغم إسراف فينشر على غير عادته فى استخدام الجرافيك، ليتحرك بالكاميرا خلال فراغات ضيقة لا تجوز فيزيائيًا، كالمرور عبر ثقب المفتاح بالباب أو عبر سيقان درابزين السلم أو الفرجة الضيقة بين جسم غلاية القهوة وذراعها، الأمر الذى جعل حركة الكاميرا محسوسة وسَببَ حالة فصيلة من الافتعال.. رغم ذلك فإن الصورة جاءت داكنة مقبضة ذات ألوان ملائمة للأجواء الكابوسية، إضافة إلى أن تجول الكاميرا فى فراغات المنزل ليلاً، واختيار التصوير من زاوية منخفضة بالذات فى المشاهد المبكرة قبيل وفى أثناء تسلل الدخلاء الثلاثة، خلق إحساسًا مؤكدًا بالتلصص وخرق جدار الأمان بشكل مَهّدَ للانتقال لعملية التسلل نفسها.

فى مقال ترجمه ياسر هويدى بالعدد الثالث عشر من مجلة الفن السابع، ديسمبر ١٩٩٨، قال كوينتين تارانتينو:

- أعتقد أننى كنت سأخاف لو لم أكن كاتبًا.. فأنا لو كنت فى وضع

ديفيد فينشر بعد فيلم «سبعة»، كنت سأقرأ ملايين السيناريوهات لأعرف ما سأقدمه بعد ذلك، وفى النهاية لن أجد شيئًا يستحق عمله!

ولكن بعد كل هذه السنوات يمكننا أن نحكم بأن فينشر، رغم اكتفائه بالإخراج دون الكتابة، بصماته واضحة على مواضيع وتيمات وشخصيات أفلامه، التى تتحرك وتتحدث وتخدم وتكمل بعضها بعضًا كأنها أبطال فيلم واحد كبير أو مسلسل سينمائى متعدد الحلقات، يناقش هاجسًا مجتمعيًا واحدًا، مثله فى ذلك مثل كيوبريك وسكورسيزى وسبيلبرج وغيرهم من أسطوات هوليوود العِظام.

The Last Samurai (2003)
(1-2)

مسافة واسعة قطعتها فى الزمان والمكان، وداخل الدماغ أيضًا، منذ تلك الليلة من ربيع عام ٢٠٠٤ التى جلست فيها داخل إحدى قاعات رنيسانس أسيوط، أتابع مأخوذًا الدراما الملحمية «الساموراى الأخير»، كان منطقيًا والعود أخضر آنذاك، أن أخرج من قاعة العرض متأثرًا ببطولات الساموراى، ليس فقط بسبب القدرة الاستثنائية لإدوارد زويك، المخرج الأمريكى العظيم، على حشد أدواته لإخراج دراما شاعرية تخاطب عاطفة المُشاهِد مباشرةً.. ولكن أيضًا لأن رسالة الفيلم ملأى بالكثير من الدغدغة للمشاعر القومية، وبخاصة مع تشابه المأزق الحضارى ومفترق الطرق الذى تمر به «الأمة» (كانت أدبيات الإسلام السياسى حاضرة بقوة مع صعوده كمشروع مناهض للهيمنة الغربية مقابل الانبطاح العام للأنظمة السياسية العربية) مع ما مرت به «الأمة اليابانية» (!) فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر.

«الإمبراطور شغوف بكل ما هو غربى، والساموراى قلقون بشأن ذلك، يعتقدون أن الأمور تجرى بسرعة شديدة، كأن القديم والحديث يتصارعان لتحديد هوية اليابان».

محاربو الساموراى بما اتسموا به من قوة وشجاعة ونبل وأصالة وإصرار على خوض معركتهم حتى آخر قطرة دم دفاعًا عن «هويتهم»، بدوا أقرب ما يكونون إلى حركات المقاومة ذات الأيديولوچية الإسلامية التى تقاتل الأمريكان فى أفغانستان والعراق، ومن قبلهم أشاوس حماس فى فلسطين، إلخ...

الآن، بعد كل هذه السنوات، وبعد الحدث الكبير فى 2011 وما تبعه من تداعيات لم ولن تنتهى، يمكننا إعادة مشاهدة الفيلم فى ضوء المسافة الكبيرة التى قُطِعَت داخل الزمان والمكان والدماغ، فماذا سنرى؟

سنرى باختصار نحاول ألا يكون مُخِلاً، دولة عريقة من الشرق الأقصى يحكمها إمبراطور شاب غرير يتحكم فيه تحالف السلطة ورأس المال مُمثلاً فى السيد أومورا، تحاول اللحاق بقاطرة التحديث التى يقودها الغرب.

«لذا فقد استجلب مخدومك السيد أومورا محامين من فرنسا، مهندسين من ألمانيا، معماريين من هولندا وبالطبع محاربين من أمريكا».

ولأسباب هوياتية أيديولوچية، فإن محاربى الساموراى المستمسكين بالنمط اليابانى الحضارى الضارب بجذوره لألف عامٍ مضت، اعتبروا –كالسلفيين- هذا التحديث مساسًا بالهوية اليابانية،

وبالطريقة اليابانية فى العَيش، وبناءً عليه رفضوه، ودخلوا تحت قيادة زعيمهم كاتسوموتو فى صدام مع النظام السياسى الذى يدير خيوطه الداهية السيد أومورا، صدام مسلح لا ضير من إدخاله تحت مسمى «الثورة»، عبر عن طبيعته وأطرافه أحد أبلغ مشاهد الفيلم.. فعندما يرفض كاتسوموتو الامتثال للقوانين التى استنها السيد أومورا والتى تقضى بنزع أى سلاح داخل القاعة التى يجتمع تحت سقفها الوزراء والمستشارون، ويُذكِر -كاتسوموتو- غريمه السياسى بأن سيفه قد حمى هذه القاعة زمنًا طويلاً، فيجيبه السيد أومورا على الفور بأنهم لم يعودوا بحاجة لحمايته لأن «هذه دولة قانون».

(فيما مضى، زمن عرض الفيلم، كان منطق أومورا ودولة القانون ينسحق أمام عنتريات وبطولات الساموراى!).

وفى مشهد آخر أراد صانعوه أن يحمل دلالة، فجاء بعكسها تمامًا، يعاتب الإمبراطور الشاب أستاذه القديم كاتسوموتو، زعيم عشيرة الساموراى، وقائد التمرد المسلح على النظام السياسى الذى يترأسه:

- وقفت ضدى يا معلمى..

- بل وقفت ضد أعدائك يا سيدى..

- هؤلاء مستشارىّ.. أريد مستشارين يعرفوننى على الحضارة الحديثة..

- إذا أراد مولاى الاستغناء عنى، فليأمرنى وسأنهى حياتى..

- لا، أريد صوتك معى فى المجلس..

- تملك أصواتًا عديدة فى المجلس..

يقول الشاب بضيق:

- إنهم يفرضون علىّ آراءهم..

- يا لها من كلمات محزنة يُسمِعها الشاب لمعلمه! اسمح لى أن أسألك يا مولاى: ماذا عن شعبك؟

- أخبرنى أنت يا مُعلمى بِمَا علىّ أن أفعل، وسأفعل..

- أنت إمبراطورنا، وأنت عليك أن تخبرنا ماذا نفعل..

وتكاد تصرخ من أعماقك «أيوه يعنى انتَ بميتين أمك عايز ايه؟! اعتراضك على إيه بالظبط؟!»..

وإجابة السؤال (بميتين أمه عايز ايه؟!) ربما تتمثل فى المزايا التى رآها الكابتن ناثان أرجن (توم كروز) المحارب الأمريكى الذى استجلبه السيد أومورا لتدريب جيش حديث على النمط الغربى، بناء على السمعة «الطيبة» التى حققها فى حروب الهنود الحمر، لمحاربة الجيش اليابانى الأصولى القديم: جيش الساموراى الذى حمى النظام الإمبراطورى لعشرة قرون.

الأمريكى الذى عانى من آلام ضميره بسبب اشتراكه فى قتل وإبادة الهنود الحمر، عثر على سلامه النفسى خلال الشتاء الذى قضاه

أسيرًا في قرى الساموراى..

«لم أكُ متدينًا فى يومٍ من الأيام، لكن ثمة سرا محسوسا لا يمكننى فهمه فى هذا المكان.. للمرة الأولى منذ زمنٍ بعيد أستطيع النوم بهذا العمق».

وأعجب بنقائهم وشجاعتهم وإتقانهم لأعمالهم وتفانيهم فى خدمة الناس.. وعندما يقول له كاتسوموتو فى لحظة يأس «لم تَعُد هناك حاجة لوجود الساموراى» يرد عليه مستنكرًا «ومن تكون له حاجة إذن؟!».

وعليه، يخوض إلى جانبهم معركة ملحمية ضد جيش الإمبراطور الذى بدأ زحفه باتجاه قرى الساموراى، بعد أن اكتمل تدريبه وتسليحه بأحدث الأسلحة الغربية، التى تحسم المعركة لصالح السيد أومورا، فيخسر الساموراى معركتهم الأخيرة رغم استبسالهم فى القتال، ويموت كاتسوموتو ميتة ساموراوية مشرفة تغسل عار هزيمته.

نقاؤهم، شجاعتهم، إخلاصهم فى أعمالهم اليدوية البسيطة، تفانيهم فى خدمة الناس.. «ساموراى تعنى يخدم».. كل هذا مقابل التحديث الغربى الذى يسعى السيد أوميرا (لمصلحة شخصية!) لاستيراده.

المعركة محسومة بالفعل من قبل أن تبدأ، معركة القديم والحديث.. انتهى الساموراى تاريخيًا، ودخلت اليابان مرحلة التحديث بفضل جهود سياسى «فاسد وصولى» (!).

كل هذا الطرح جميل وعلى درجة كبيرة من الاتزان.. قدمه سيناريو چون لوجان فى بناء ممتاز، ومن خلال شخصيات غزيرة بين رئيسية ومساعدة، اجتهد فى صياغتها كلها ونجح بامتياز فى مسعاه الذى اكتمل باختيارات الممثلين، وعلى رأسهم توم كروز فى أحد أقوى أدواره على الإطلاق، وزميله اليابانى كين واتناب الذى نال ترشيحًا لأوسكار أحسن ممثل مساعد عن دور كاتسوموتو.

إدوارد زويك هنا هو بطل الفيلم الحقيقى، فالوصول لهذه الدرجة من التوحد مع «المكان» وتحويله لبطل مُشارك فى صناعة الأحداث والتفاعل مع الشخصيات، هو أحد خصائص أسلوبه وبخاصةٍ فى أفلامه الملحمية الكبيرة كـ«أساطير السقوط» (١٩٩٦) و«ماسة دموية» (٢٠٠٦) التى دارت أحداثها فى أماكن لها خصوصيتها البصرية، كالغرب الأمريكى وأحراش إفريقيا السمراء، واليابان بطبيعة الحال.. وكعادته استطاع استيعاب هذه الخصوصية واعتصار جمالياتها فى لوحات من الضوء، شاركه فى صنعها مدير تصويره چون تول، فى ثانى تعاون بينهما بعد «أساطير السقوط»، واستكمل الحالة هذا الامتزاج البديع مع موسيقى هانز تسيمر.

كنا نقول إن الطرح السياسى والاجتماعى على قدر كبير من

الواقعية والاتزان، غير أن هاتين الصفتين لا تُشبعان إحدى أبرز خِصال إدوارد زويك، الأمريكى اليهودى، وهى ما اصطلحنا على تسميته فى شبكات السوشيال ميديا فى السنوات الأخيرة بـ»شم الكُلة» (!).

(كناية عن غياب العقل والوعى السياسى والقدرة على ملاحظة أمور بديهية).

فبعد وقفة عاطفية قوية إثر (استشهاد) كاتسوموتو، يقول الإمبراطور الشاب لمستشاريه:

«لقد حلمت بيابان حديثة موحدة.. الآن لدينا المدافع والسكك الحديد والملابس الغربية.. ولكننا لا نستطيع أن ننسى هويتنا».

وبناءً عليه يرفض بلهجة عنترية إتمام الصفقة مع الأمريكان، والتى خطط لها أومورا وتحصل بمقتضاها اليابان على أسلحة ومعدات حديثة.. بمعنى أن زويك هنا بعدما حكى حدوتة فناء الساموراى بقدر كبير من الموضوعية، ماهانش عليه يموتوا فطيس، فافتكس ثمنًا خياليًا لقاء تضحيتهم، لإرضاء الجانب الثورى فى شخصيته على حساب ما جرى فى الواقع.. فنظرة لليابان المعاصرة كافية لإدراك القدر الهائل من التحديث الغربى الذى جرى على هذا البلد صاحب الخصوصية الحضارية رغمًا عن أنف كاتسوموتو وأرجن والإمبراطور شخصيًا.

وهو موقف شبيه بما فعله فى فيلمه المثير للجدل «الحصار» عام ١٩٩٨، والذى حكى قصة تعرض نيويورك لهجمات إرهابية سببها عرب ومسلمين، ولوى فيه عنق المنطق فى سبيل الانتصار لقناعاته الليبرالية، الأمر الذى دحضته أحداث واقعية فاقت خيال الفيلم بعد نحو ثلاث سنوات من عرضه، فى الحادى عشر من سبتمبر ٢٠٠١.

التاريخ يعلمنا أن نهضة الأمم العظيمة -بخلاف الصورة الكلاسيكية- تقف وراءها طموحات شخصية غالبًا (مصر الفرعونية، الدول الأموية والعباسية، دولة محمد على، إلخ...) ويتم البناء غالبًا على حساب قيم إنسانية وأخلاقية يتم دهسها وذبحها على طريق النهضة الكبيرة (الولايات المتحدة الأمريكية قامت على جثث الهنود الحمر).. ولكن إدوارد زويك يرفض هذا المنطق فى أفلامه التى تتمحور فى مجملها حول الظلم الذى يمارسه الغرب على الأمم الأخرى الأضعف منه، سواء كانوا هنودًا حمر أو يابانيين أو أفارقة أو حتى المهاجرين الذين يعيشون داخل مُدنه.. وهذا الرفض النبيل للأسف لا يجد وسيلة للجهر به أمام إحكام الواقع ومنطقه، إلا ليّ عنق المنطق وتجاهله، وهو نفس ما نعيبه على أصدقائنا من شمامين الكلة على فيسبوك.

The Last Samurai (2003)
(2-2)

ومازلنا مع الساموراى الأخير..

من على خريطة الشخصيات الكثيرة، يابانيين على غربيين، التى امتلأ بها الفيلم، نلمح شخصيتين استخدمهما سيناريو چون لوجان لإلقاء المزيد من الضوء على طبيعة الصراع بين الماضى والحاضر والمستقبل، وبين الأصالة والمعاصرة، تلك الصراعات التى عانت منها أممُ كثيرة ونَجَت وارتقت بعد أن استطاعت حسم هذه الصراعات، ونكتوى نحن الآن فى منطقتنا المنكوبة بنيران تأخرنا مئات السنين فى خوض هذا الصراع المرير، لا مجرد حسمه.

توقفت عند هاتين الشخصيتين لأنهما متقاربتين سنًا، وكلٌ منهما ينتمى لطرف من طرفى الصراع، ويمكن اعتبار كل منهما المقابل للآخر فى المعسكر المضاد، إضافة إلى أن ظهورهما جاء فى سياقات تتماس مع السياقات التى غرقنا فيها نحن خلال السنوات الأخيرة.

الشخصية الأولى هى نوبوتادا (شين كوياماداً) الساموراى الشاب، ابن كاتسوموتو وأحد قادة قواته.. والثانية هى شخصية الضابط اليابانى الشاب (الاسم غير معروف) والذى لعب دوره الممثل اليابانى ماساشى أوداتى.

فى النصف الثانى من الفيلم، تذوب الثلوج مع قدوم الربيع، ويهبط وفد من الساموراى المتمردين -بعد عُزلة شهور الشتاء- بقيادة زعيمهم كاتسوموتو من قراهم من أجل التفاوض مع الإمبراطور الشاب، بعد أن وفرَ لهم الأخير ممرًا آمنًا إلى طوكيو.. وفى مشهد مرور موكبهم بشوارع المدينة، يرصد السيناريو حالة الخوف والاضطراب التى تسود لدى المارة عند رؤيتهم للساموراى على صهوة جيادهم، بأسلحتهم، بثيابهم، بهيئتهم المميزة لهم منذ قرون.. ثم يتبع هذا المشهد بآخر هو أحد أهم مشاهد الفيلم وأكثرها تأثيرًا.. فبينما تدور مواجهة سياسية ساخنة بين كاتسوموتو والسيد أومورا (المسيطر على مقاليد الأمور بالدولة) تحت قبة مجلس الوزراء وبحضور الإمبراطور شخصيًا، تدور بالخارج مواجهة من نوعٍ آخر بين نوبوتادا الشاب، وعساكر من الجيش أو الشرطة يلتفون حوله ويسخرون من زيه وتصفيفة شعره على الطريقة اليابانية القديمة:

«انظروا إلى ثيابه، انظروا إلى ضفيرته.. لا عجب أن يرانا الأجانب متخلفين!».

وبناءً على القوانين التى استصدرها السيد أومورا والتى تجرم الانتماء إلى الساموراى والتشبه بهم باعتبارهم «جماعة محظورة»، يقرر العساكر أن يقصوا له ضفيرته.. يحاول أرجن أن يتدخل وينقذ الموقف باعتباره أجنبيًا وصاحب مكانة لدى الإمبراطور، ولكن البذور

التى زرعها السيد أومورا قد أينعت، واكتملت شيطنة الساموراى فى وعى الشعب وجيشه.. يعتدون على أرجن نفسه ويكاد نوبوتادا الشاب يستل سيفه ويقاتلهم، لولا إيماءة من الأمريكى تنهاه عن الدخول فى معركة يائسة مع حملة الأسلحة النارية.. يستسلم الشاب لأيديهم إذ يجردونه من سلاحه ثم يقصون ضفيرته (المُعادِلة للحية عند الأصوليين بتوعنا) وتهبط الكاميرا بحركة كرين على وجهه الممتلئ بالدموع فى لقطة مؤثرة حشد لها إدوارد زويك جيدًا، بينما صرخته المتألمة تشق عنان السماء.

الضفيرة هنا رمَزت للهوية التى قدسها الساموراى وثاروا وتمردوا من أجلها.. نفس ما يجن له جنون الإسلاميين عندنا من رموز كاللحية والنقاب.. وبَدَت عملية قص ضفيرة نوبوتادا أقرب ما تكون لعملية اغتصاب حقيقية، وتأكد هذا بمنظره وهو يسير مع أرجن مُنكسرًا مبعثر الشعر كامرأة اغتُصِبَت لتوها.

الشخصية الثانية، الضابط اليابانى الشاب، مساحتها أقل زمنيًا بكثير، وفعليًا لمعت فى مشهدين مهمين:

الأول هو مشهد المعركة التى خاضها الجيش الإمبراطورى الوليد بقيادة ناثان أرجن ضد الساموراى فى الثلث الأول من الفيلم، والتى انتهت بانتصار ساحق للساموراى.

فى هذه المعركة التى اختار لها زويك أن تدور فجرًا، بين مطرقة الظلام وسندان الضباب، ليضاعف من تأثير حالة التوجس والرعب لدى العساكر، الذين هم فى الأصل فلاحون تلقوا تدريبًا عسكريًا بسيطًا، ثم دُفِعَ بهم لمواجهة مقاتلى الساموراى الأشداء المحترفين.

قبيل بدء المعركة، يطلب الكولونيل باجلى من أرجن الرجوع معه للصفوف الخلفية، وترك قيادة هؤلاء العساكر للضباط اليابانيين.. ينظر الضابط الشاب (الذى منحته معرفته بالإنجليزية فرصة للصعود) مصدومًا لهما، وقد بدت علامات الخوف على وجهه.. الخوف الذى يفصح عن نفسه عندما يحدق وعساكره فى سحب الضباب التى تنبعث من بينها صيحات الساموراى عن بُعد، ثم يرفع وجهه إلى أرجن الجالس على صهوة حصانه من كثب، ويردد بإنجليزية ركيكة وصوت مختنق بالخوف:

«Samurai.. come»

وعندما تشتعل المعركة وينهزم الجيش من لحظاتها الأولى، يحاول الفتى عبثًا الثبات والقيام بدوره، ثم يتراجع بمجرد أن يأمره أرجن - قائده- بالتراجع.. يلقى نظرة أخيرة ملأى بالخزى على أرجن الذى بقى يقاتل الساموراى وحيدًا، ثم يغلبه رعبه ويهرول مبتعدًا عن ميدان المعركة.

أما المشهد الثانى، فأتى قبيل النهاية، فى اللحظات الأخيرة

للمعركة الملحمية الضخمة التى استبسل فيها الساموراى وانتهت بفنائهم.. يراقب الضابط الشاب -من موقعه بجوار السيد أومورا- مقاتلى الساموراى الشجعان، وهم يتساقطون تحت وابل دانات المدافع وطلقات الرصاص التى مزقت جسد كاتسوموتو شخصيًا.. يراقبهم والدموع فى عينيه والتأثر على وجهه، قبل أن يصرخ آمرًا بوقف إطلاق النار.. وعندما ينهى كاتسوموتو حياته بطريقة الساموراى، يحييه الضابط الشاب فيسجد له أمام عينى قائده أومورا المذهولتين، ويتبعه بقية عساكر وضباط الجيش.

(ثمة موقف شبيه قرأته فى پوست لإسماعيل الإسكندرانى على فيسبوك، يحكى عن حالة التوتر التى انتابت أحد جنود الجيش المصرى على خط النار فى سيناء، عندما سمع أحد الدواعش يردد الشهادتين قبيل موته قتيلاً!).

تتشابك الخيوط والولاءات والعقائد والثقافات، فى خضم دوامات الصراع الأزلى متعدد الطبقات بين القديم والحديث والأصالة والمعاصرة، وتختصرها مواقف كهذه، لها ما يقابله ونرصده عشرات المرات يوميًا، وسنظل نرصده لغاية ما ربنا يكرمنا ونحسم أم الصراع دا.

Fair Game (2010)

«لربما كان علىّ أن أكون مواطنًا أمريكيًا صالحًا وأغلق فمى»

يتفوه د. چو ويلسون (شون بن) الأكاديمى والديبلوماسى السابق، فى وجه زوجته ڤال (ناعومى واتس) العميلة الاستخباراتية التى ضحت بها إدارتها ككبش فداء، فى خضم المعركة التى نشبت بين البيت الأبيض ود. ويلسون، بسبب إصرار الأخير على فضح الأكاذيب التى ساقتها الإدارة الأمريكية لتبرير حربها على العراق عام ٢٠٠٣.. يتفوه بهذه الكلمات اليائسة بعد أن انقلبت حياته وزواجه رأسًا على عقب إثر كشف المخابرات لهوية زوجته السرية، وبدلاً من محاصرته للإدارة الكاذبة بما لديه من حقائق، يجد هو نفسه محاصرًا باتهامات متقنة بالفساد والخيانة والوقوف ضد الجيش الأميركى فى حربه ضد أعداء الأمة الأمريكية.. اتهامات دبرتها وكالة المخابرات واستلمتها وسائل الإعلام لتلعب الدور القذر المعتاد فى تضخيمها والترويج لها بين جمهور التوك شوز.. ليجد المسكين نفسه وزوجته بمفرديهما أمام موجة عاتية من التضليل، لا يملكان إزاءها إلا كلمتيهما.

وفى مشهدٍ تال، بأحد الكافيهات، تهاجمه واحدة من «المواطنين الشرفاء» وتكيلٍ له الاتهامات بالخيانة و«الشيوعية» (!) ومعاداة الجيش والديمقراطية.

مهلاً! نحن لا نتحدث عن «شعب مااااسر» وعبيد البيادة، إلخ... ليست هذه خناقة فى مترو المرج حلوان، أو كومنتات على خبر فى «اليوم السابع».. نتحدث عن شعب أقوى دولة فى العالم، مصنع الأحلام وراعية الديمقراطية، الشعب الذى يختار حكامه ويحاسبهم! إذا به زيه زى جمهور توفيق عكاشة وأحمد موسى وأمانى الخياط، فضلاً عن جمهور زبالات الجزيرة وأخواتها.. نحتاج هنا لأن نتوقف للمرة المليار أمام اشتغالة الديمقراطية التى يلعب بها الكبار، ويجرى وراءها بجدية الصغار وشمامين الكلة، وحاول الإسلاميون يومًا الاستصياع واتخاذها سلمًا للوصول للحكم، قبل أن يتلقوا درسًا قاسيًا.

بعد أن شارف على خسارة معركته الشريفة ضد النظام، وفى لحظة مصارحة بين الزوجين، يقول ويلسون بشفاه مرتعشة:

- لقد فعلت ما فعلت، من أجلى أنا..

يقصد نشره للمقال الذى اتهم فيه البيت الأبيض بتلفيق أدلة كاذبة، لاتهام صدام حسين بالسعى لامتلاك أسلحة دمار شامل..

هل كان ما فعله ويلسون صوابًا؟ هل استحق الأمر الدخول فى هذه الحرب الشرسة (وبالذات مع مسارعة العوام للانحياز الأعمى لأكاذيب النظام)؟ وما هى (وهذا هو السؤال الأهم) مساحة المشترك بين نضال أسرة ويلسون ضد النظام الأمريكى إبان غزو العراق (٢٠٠٣) و«نضال»

المعارضين المصريين ضد النظام المصرى فى زمن ما بعد الألفين وحداشر؟؟

إجابة السؤال الأخير قد تكون وافية للأسئلة الثلاثة.. المشترك بين المعركة الأمريكية والمصرية هى العناوين العامة العريضة.. أطراف الصراع.. فقط.. غير أن ظرفًا تاريخيًا صنع فارقًا حضاريًا بين البلدين يُقدر بقرون، تشكلت خلالها المجتمعات الغربية، وتأسست واشتدت أنظمتها السياسية والاجتماعية على أسس ثابتة بعد أن حلت مشكلاتها الهوياتية والعقائدية والسوسيولوچية بشكلٍ أو بآخر، وأصبحت تملك من الرسوخ والانتظام ما يؤهلها لمحاسبة السلطة، والدخول فى مواجهة مفتوحة معها من دون تهديد وجودى للدولة وللمجتمع (يُعرض مع تترات النهاية لقطات وثائقية للجلسة التى عقدها الكونجرس للاستماع لشهادة بطلة القصة الحقيقية ڤاليرى كلايم ويلسون).. مافيش إسلاميين حبيسى نمط دولة الإسلام المبكرة، ومستنيين أى تحرك شعبى مشروع ضد السلطة للانقضاض على الدولة والمجتمع لتأسيس يوتوبيا داعشية.. هذا الفارق/ الفلق التاريخى يجنح بالمعركة المصرية فى سكة مختلفة تمامًا عن المعركة الأمريكية، ومن هنا تأتى إجابتا السؤالين الأولين: نعم، كان ويلسون محقًا فى ما فعل.. ونعم، استحق الأمر دخوله مواجهة مباشرة مع رأس السلطة الحاكمة.. صحيح أن المجتمع وقف ضده، وصحيح أن هذه المواجهة لم تغير فى مسار الحرب الذى رسمته الإدارة الأمريكية شيئًا، ولكن صحة المجتمع وسلامة آلياته تستحق المحاولة والتقويم، ما دامت لا تهدد بتحويل الوطن لثقب أسوَد كما حصل فى دول الربيع العربى المنكوبة.

(بالمناسبة، كان هذا الفيلم الممتاز الذى أخرجه المتميز دوج ليمان صاحب The Bourne Identity (2002) و Mr. & Mrs. Smith (2005) و The Edge of Tomorrow (2014) أحد ضحايا الربيع العربى، إذ انزلق سريعًا من دور العرض فى مطلع ٢٠١١، من دون أن يشعر به أحد وسط صخب وضجيج الميادين فى مصر وتونس)

إحنا بقى.. خلاص، طريقنا مسدود، ومافيش فايدة؟! نروح ندفن نفسنا ونخلص؟!

الإجابة تتلخص فى جملة ويلسون فى محاضرته بنهاية الفيلم:

«نحن أقوياء ما دام كل مواطن يقوم بأداء واجبه، سواء كان تنظيف الشوارع أو فضح أكاذيب السلطة».

لما المواطن يومًا يعتبر أن نظافة الشوارع جزء من واجباته، هيبقى مؤهل ساعتها لتمييز صدق السلطة من أكاذيبها.. ساعتها فعلاً تبقى اللعبة عادلة.

Gravity (2013)

«سيكون أمامى احتمالين بعد عشر دقائق من الآن.. إما أن أصل للأرض، وإما أن أموت محترقة هنا.. لكننى لست مهتمة بأى الاحتمالين سيتحقق.. المهم هو التجربة العظيمة نفسها، وأننى مستعدة تمامًا لخوضها».

د. رايان ستون فى الكبسولة الفضائية قبيل اختراقها للغلاف الجوى للأرض

فيلم خيال علمى جاد وحقيقى غير مسبوق، ربما منذ أوديسا فضاء كيوبريك باستثناء ثلاثية الماتريكس، سواء على مستوى الفكرة المهمومة بقضايا وجودية، أو على مستوى التقنيات غير التقليديّة فى التنفيذ للدرجة التى أبهرت واحد من أساطين الإبهار البصرى مثل چيمس كاميرون.

الإبهار البصرى هنا ليس هدفه مجرد تثبيت المشاهد بصورة جميلة ومؤثرات فخيمة (وهو ما فعله چيمس كاميرون نفسه فى أڤاتار مثلاً) ولكنّه –الإبهار- جزء لا يتجزأ من تكنيك المكسيكى ألفونسو كوارون مخرج الفيلم وكاتبه ومنتجه، لتحقيق أقصى قدر من المصداقية للاستحواذ على أكبر مساحة من وعى المُشاهد ليحدث التماهى المطلوب بينه وبين بطلة الفيلم، وانظر على سبيل المثال للاستغلال الممتاز لتقنية الـ 3D لتجسيم الموجودات والأبعاد فى الفضاء الخارجى، أو لحركة الكاميرا البهلوانيّة المستمرة خلال مشاهد one take طويلة لنقل الإحساس بانعدام الجاذبية.

الفضاء هنا حقًا وصدقًا حيث الصمت حقيقى وانعدام الجاذبية حقيقى والخطر كذلك حقيقى، الأمر الذى يفسر اندماج المتفرج الكامل مع مشاهد الخطر الذى تعرضت له بطلة الفيلم.

المغامرة الإنتاجيّة فى جراڤيتى من نوع لا يتكرر كثيرًا.. فيلم خيال علمى ضخم الميزانية.. عدد محدود من الممثلين لا يتجاوز الخمسة أو الستة.. ثلاثة منهم (أحدهم النجم إد هاريس) يظهرون بأصواتهم فقط لدقائق معدودة يغيبون بعدها مع واحد من الثلاثة الآخرين، ولا يتبقى سوى البطلين الرئيسيين د. رايان ستون (ساندرا بولوك) والكابتن ماتيو كواليسكى (چورچ كلونى) الذى يغيب بدوره بعد انقضاء نصف الساعة الأولى من زمن الفيلم القصير نسبيًّا (90 دقيقة) تاركًا البطولة بالكامل لزميلته د. ستون تخوض منفردة رحلة قدرية وجوديّة مخيفة للنجاة بحياتها تَخلق وتولد خلالها مجددًا.

ممثلة واحدة تحتل الشاشة لساعة كاملة بمشاهد لونج شوتس من دون أن يترهل الإيقاع لحظة واحدة (المشهد الافتتاحى لونج شوت مدته تقترب من الربع ساعة) بما يتجاوز مغامرات إنتاجيّة من نوعية

Blair Witch Projeckt وOpen Water احتوت تجديدًا ومغامرة فى المحتوى وتكنيك التنفيذ، بس فى النهاية دى أفلام اتعملت بملاليم، ومخاطرتها الإنتاجية لا تقارن بمخاطرة فيلم مثل جراڤيتى تكلف عشرات الملايين من الدولارات.

الرحلة الوجودية.. د. ستون تظهر من أول الفيلم إنسانة جامدة المشاعر كروبوت، عاجزة عن التعاطى بانسياب مع زملاء رحلتها الفضائية.. لا تثرثر، لا تمزح، كلامها بالقطارة وفى حدود مهمتها.. وعندما يسألها زميلها الثرثار المرح الملىء بالحياة مات كواليسكى عما تحبه فى عملها الميدانى بالفضاء، تجيبه باقتضاب «الصمت».

يقدم الفيلم تفسير جمود مشاعرها بفقدان رغبتها فى الحياة بعد أن فقدت ابنتها فى حادث.. وتبدأ التجربة الوجودية بعد أن تتحطم مركبتهم إثر سيل من حطام محطة فضائية يندفع نحوهم بسرعة الرصاص.. يموت أفراد الطاقم عدا البطلين الرئيسيين، ويضحى كواليسكى بحياته من أجل نجاة زميلته ووصولها لكبسولة فضائيّة.

الماستر سين الشهير لساندرا بولوك وهى تسبح فى فراغ الكبسولة الفضائية متخذة وضعية الجنين داخل الرحم، هو مضمون الفيلم الحقيقى، وبداية تدشين رحلة الخلق الجديدة لـ د. ستون.. تلك الرحلة التى استمرت لما يقرب من ساعة من صراع بقاء محموم مع قوى كونيّة عظمى، يتجلى كأفضل ما يكون –الصراع- فى مشاهد التشبث المستميت لجسدها النحيف الضئيل الضعيف، بجسم المحطة الفضائية الذى يدور حول نفسه بسرعة هائلة وسط انفجارات ضخمة وشظايا غزيرة، قوى كونية لا قِبَل لها بها.

رحلة الخلق التى تبدأ بدخول ستون للكبسولة (الرحم) تنتهى بوصولها للأرض أخيرًا فى مشهد فينالة أكثر من رائع، تظهر فيه وهى تبدأ الحبو ثم المشى بصعوبة بساقين عانيتا طويلاً من انعدام الجاذبيّة (وهى معاناة حياة د. ستون نفسها التى عاشت حياتها تعانى العدمية وفقدان الاتزان واللاهدف منذ مأساة فقدان ابنتها).. الرحلة التى تخلص منها بنتيجة أنّه أيًا كانت النتائج، أيًّا كانت المصائر، فـ «المهم هو التجربة العظيمة نفسها، وأننى مستعدة تمامًا لخوضها».. التجربة التى تخوضها كل الكائنات الحيّة ابتداءً من ستون نفسها وصولاً للضفدعة التى مرت بها تحت الماء فى طريقها للسطح، بعد هبوط كبسولتها فى البحر/ المحيط.

كتبت عنها فى مراجعة سابقة The Heat:

«حتى على مستوى الموهبة التمثيلية، مش هتلاقى فى أدوار ساندرا بولوك، والكلام هنا عن أفلامها اللى حققت نجاح نقدى زى The Blind Sideو Crash (2006) و Hope Floats (1998) (2009). مش هتلاقى مستوى موازى لإبداع چوليا روبرتس

وميريل ستريب وچودى فوستر مثلاً».

لكن ساندرا بولوك فى جراڤيتى هى ساندرا بولوك أخرى غير نجمة أفلام الرومانتيك كوميدى. خلال نصف الساعة الأولى تُجسِد حالة الوهن الإنسانى والتحجر العاطفى وانعدام الوزن والقدرة على التعاطى البشرى العادى من خلال طبقة صوتها «فقط» لاختفاء وجهها داخل خوذة بذلة الفضاء.. وبعد أن تخلع خوذتها بمجرد دخولها الكبسولة الفضائيّة (لحظة إعادة الخلق) نرى وجهًا نحيفًا مرهقًا مختلف عن الوجه المرح الضاحك الذى اعتدنا رؤيته مرارًا فى أفلامها الكوميدية والرومانسية طيلة السنوات السابقة، وعينين منهكتين مثقلتين بمزيج من حزن وألم ويأس وخوف.. دور دَسِم وصعب، وغنىّ عن الذكر أنّها أكلت تمامًا جورج كلونى صاحب الكاريزما الخارقة فى مشاهدهما المشتركة القليلة.

السيناريو الذى كتبه كارون كان حريصًا على ترسيخ الحالة الوجودية، واستبعاد القوالب المعتادة فى هذا النوع من أفلام الـ s فعندما يفاجئ مشاهده المتربى على النهايات السعيدة بعودة الكابتن كواليسكى من الموت بما يحمله هذا للبطلة (التى تماهى المشاهد معها تمامًا) من ضمان بالأمان والحماية والونس، لا يلبث أن يصفعه بحقيقة أن كواليسكى لم يعد إلا كوهم فى خيال د. ستون سببه نقص الأكسچين فى لحظة وصولها لذروة الانكسار وسعيها لإنهاء حياتها، وكعملية إنقاذ ومُحاسبة وتحفيز ذاتية تتوقف بعدها عن الاستسلام لليأس والإحباط (والذين لازماها منذ موت ابنتها) وتبدأ على إثرها فى خوض رحلة النجاة/ الحياة بروح جديدة.. وعند عودتها للأرض فى مشهد الفينالة الأيقونى، لن تجد الكليشيهات إياها، لن تجد أهالى زنوج/ عرب/ آسيويين/ بلا بلا بلا يدنون بحذر أو مدرعات جيش تقترب من بعيد من الساحل الذى هبطت الكبسولة بالقرب منه.. إلخ، لأن هذه التفاصيل «الأرضيّة» كفيلة تمامًا بإفساد السياق الوجودى لرحلة إعادة الخلق والولادة التى خاضتها البطلة منفردة.

لا يمكن الفصل هنا بين الشكل والمضمون لأن الصورة هنا على جماليّاتها الأخاذة وظيفيّة تمامًا، وما كان ممكنًا لكارون تقديم هذا المضمون بهذه الدرجة من التفوق من دون الإبداع الفذ مدير التصوير المكسيكى إيمانويل لوبسكى -ثالث تعاون بينه وبين كارون بعد Great Expectations (1998) وChildren of Men (2006) وقدرته على فهم المضمون وتنفيذه بحلول بصريّة شديدة الصعوبة، ويمكن اعتباره بحق البطل الحقيقى لجراڤيتى.

الجزيرة ٢ (٢٠١٤)

فى نهاية فيلم «الجزيرة٢» ينتصر آل دياب كتاب القصة والسيناريو، ومعهم شريف عرفة للحلم الثورى الرومانسى.

فبعد حرب طاحنة بين كل من منصور الحفنى ورجالته، وكريمة النجايحى ورجالتها، ورشدى وهدان وضباط شرطة آخرين، وعموم أهل الجزيرة من جهة (المعادل السينمائى لتحالف ٣٠ يونيو).. وعصبة الرحالة بقيادة الشيخ جعفر (معادل التيار الإسلامى فى مصر) من الجهة الأخرى.. بعد هذه الحرب التى استخدمت فيها الرشاشات والآر بى جيهات والقنابل إلخ... يندك الجبل على رؤوس رشدى وهدان (النظام القديم) ومنصور الحفنى (تاجر المخدرات والوجه الآخر للسلطة) والشيخ جعفر (زعيم عصبة الإسلاميين المتطرفين).. يتم تتويج على، الشاب «الطاهر النقى» ابن منصور (الذى يمتنع عن قتل خصمه الشاب المتطرف «قاتل عمه فضل!» بعد أن تمكن منه فى أثناء المعركة) كبيرًا للجزيرة.. ترمقه كريمة (الأربعينية، الجيل القديم) وتردد بسخط «العيال خلاص هيحكمونا».. ثم لا يفوت صناع الفيلم بعد أن حققوا حلمهم الرومانسى الكيوت، التحذير من أن رموز الشر الثلاثة (السلطة المستبدة، الإجرام، التطرف) لا يزالون أحياء يتنفسون أسفل الأنقاض، وأن عودتهم واردة، الأمر الذى فسرته بعض الآراء على أنه خضوع للصيغة التجارية ونجومية السقا وكده.

قشطة، مافيش مشكلة، حتى مع انحياز صناع الفيلم لطرح ثبتت سطحيته مرارا (لك أن تتخيل على، الشاب الطرى وهو يحاول أن يكون كبيرا على جزيرة نشاط أهلها الرئيسى زراعة الأفيون، ودراعه اليمين هو الريس جمعة، المسجل الخطر وطريد الجبل! بلاش، تخيل وائل غنيم، أو حتى محمد دياب نفسه رئيسا لمصر!).. مافيش مشكلة فى رؤية نعارضها، ما دامت مصنوعة بقدر كاف من الجودة الفنية.. القدر دا متوفر فى «الجزيرة٢» طبعا، وإن عانى الفيلم من زحمة كبيرة فى تفاصيل وشخصيات وأحداث أثقلت كاهله، وكان من الممكن التخفف منها بدون حدوث خلل.. زى إيه؟ زى شخصيات أروى جودة وأخواتها مثلا.. ماكانش مطلوب أكتر من البنوتة الصغيرة اللى على اتجوزها وساعدته على استعادة انتمائه للجزيرة.. الصراعات الكتيرة جدا، المتشابكة بين منصور وكريمة وجعفر ورشدى.. طبيعى أنها تبقى موجودة، بس اللى حصل أنها اتكبست كبس، زحمت الشريط جدًا.

وفى المقابل، تم إهمال خطوط وشخصيات تانية.. مثلا، ماشوفناش تاريخ عداء كافى ومقنع، بين رشدى والرحالة يخليهم يفجروا عربيته ويقتلوا أسرته.. وفين طارق؟! كنت متصور أنه هيظهر فى دور شرفى قرب النهاية، خصوصًا أن أخته ماتت فى تفجير

السيارة! وكان هيبقى حل مثالى لو كان هو واحد من الاتنين الظباط اللى انضموا لرشدى فى المعركة الأخيرة.

الإخوان: وردوا بالاسم وبالإشارة المباشرة فى أربعة مواضع:

- الشيخ جعفر فى إحدى خطبه يرد على واحد من أتباعه «نتفق مع الإخوان ونختلف معهم (كثيرًا)، وننهل جميعًا من منهلٍ واحد» وذلك فى معرض الحديث عن حق الطاعة التى «دونها الموت»، وترد الإشارة لأن الطاعة من أساسيات منهج حسن البنا.

- رشدى وهدان يسأل الشيخ جعفر «انتو ليه مابتشتغلوش سياسة زى الإخوان والسلفيين؟»

- الشيخ جعفر يطمئن منصورًا بأنه سيحصل له على العفو لا محالة «انت مش عارف مين اللى فى البرلمان دلوقت؟!»

- رشدى وهدان بعد أن فقد أسرته، يطالب رئيسه بتجريد حملة أمنية ضد عصبة الرحالة، بعد أن قويت شوكتهم و»بقوا دولة جوا الدولة، أقوى من منصور حفنى ف عز قوته بعشر مرات»، فيجيبه رئيسه بأن أمر كهذا بحاجة لقرار سياسى، والقيادة السياسية رافضة اتخاذ مثل هذا القرار.

تبدو محاولات صناع الفيلم واضحة فى خلق نوع من التوازن فى تقييمهم للدور الذى لعبته جماعة الإخوان فى أحداث/ ثورة يناير.. فالرحالة، الإسلاميون المتطرفون، ليسوا إخوانًا، ويختلفون معهم، ولكنهم ينهلون من نفس منهلهم، ويدرسون من مناهج وضعها حسن البنا نفسه.. وإذا كانوا يرفضون لعبة السياسة التى ارتضاها الإخوان والسلفيون، فهم يعتمدونهم ظهيرًا سياسيًا يخدم أغراضهم، ويوفر لهم الحماية، وكما قال الريس مرسى يومًا «حرصًا على سلامة الخاطفين والمخطوفين».. توازن لا بأس به ويتفق مع ما تحقق من وقائع على الأرض فى مصر وغير مصر، تربط بين الإخوان والدواعش فى نسختهم المصرية «أنصار بيت المقدس».

الثورة:

فى مشهد شديد الطرافة ضجت له قاعة السينما بالضحك، يقتحم منصور الحفنى ورجاله المسلحون مديرية الأمن، يهتفون «ثوار، أحرار، هنكمل المشوار»، مطالبين بخروج رشدى وهدان معهم، وعندما يتحقق مطلبهم، يغادرون وهم يطلقون أسلحتهم الرشاشة فى الهواء، مرددين «سلمية، سلمية!».. هذا المشهد لوحده دليل موضوعية غير منتظرة بصراحة من كُتاب السيناريو تجاه الحدث الذى انتموا له، يؤكدها عدد من المشاهد الأخرى، مثل المشهد الرهيب لاقتحام السيارات المدججة بالسلاح والجرافات لسجن وادى النطرون (مشهد كفيل يخلينا نضرب نفسنا بالجزم) ومشهد إطلاق الضباط النار «أولا» على سيقان مقتحمى مديرية الأمن قبل أن يضربوا فى المليان.

كويس.. الموضوعية فى تقييم الحدث دا بتدفع دفع للنظر بجدية فى طرح الفيلم، وفى حرص الصناع على بلورة شخصيات مهمة كشخصية رشدى وهدان، اللى تكاد تكون الأكثر اكتمالاً ببنائها بحوارها الممتاز، بأداء خالد الصاوى الذى تأرجح باتزان بين خفة الدم والميلودراما الهادئة، ولم يخل من بعضٍ من الأڤورة كما فى مشهد سخريته من رئيسه.

المستوى التِقَنى مرتفع كما هو متوقع من شريف عرفة، مشاهد المعركة مع الرحالة وقصف الجزيرة بالقنابل جيدة، (أكثر من جيدة الصراحة، ولها تأثير، خلينا نقول شعورى، أكبر على اللى كانوا شايفين عمق البلاعة اللى مصر وقعت فيها مع صعود الإسلاميين، ومدركين قدر خطوة إزاحتهم) باستثناء التنفيذ البدائى لمشهد انهيار الجبل.. الأداء التمثيلى جيد فى مجمله، وذهب قصب السبق للصاوى والمرحوم خالد صالح اللى تقمص شخصية جعفر لدرجة خليتنا نقرف من الكائنات المعفنة أكتر ما احنا، لو كان دا ممكن فعلا!

الخلاصة: صناع الفيلم ابتعدوا بإرادتهم عن القضية القدرية الملحمية اللى تناولوها فى الجزء الأول، واختاروا مناقشة قضية سياسية خالصة هى حديث الساعة.. اجتهدوا فى بلورة رؤية تحمل قدرًا ملحوظًا من الموضوعية ونجحوا فى مسعاهم، وخاصة بعد مرور سنوات على الحدث تسمح بمجال رؤية وتحليل أوسع.. المشكلة التى تنتقص قليلاً من هذا الجهد الحميد هى (إلى جانب زحمة الصراعات والشخصيات) نحوهم لنهاية مثالية رمزية تخالف الواقعية المستمرة طيلة ساعتين ونصف من زمن عرض الفيلم.. بشكل مفاجئ وغير منطقى ينسف منصور الجبل فوق رؤوس المستبد والمجرم والمتطرف، ويصعد ابنه على (الشاب النقى، رمز المستقبل) لمنصب القيادة.. يعنى حتى النصر الثورى الرمزى دا، صنعه منصور الحفنى طواعيةً، ولولاه لما تحقق!

كذا حد توقع، بسبب بقاء منصور ورشدى وجعفر أحياء تحت أنقاض الجبل، نية الكاست لعمل جزء تالت.. الاحتمال دا فى رأيى ضعيف جدًا، وصعب يتحقق إلا فى حال وقوع حدث ضخم يقلب الدنيا رأسًا على عقب زى اللى حصل فى يناير ٢٠١١، واللى لولاه لظل «الجزيرة» فيلمًا واحدًا.

Gone Girl (2014)

في أحد أقسى مشاهد الفيلم، ترتسم علامات نشوة الأورجازم على أسارير ديزى إثر قذفه لشهوته داخل آيمى الراقدة تحته، والتى لا نرى منها على الشاشة إلا ساقيها المنفرجتين، وفى اللحظة التالية تدخل يدها الكادر بسرعة حاملةً سكينًا تمر بها على عنق ديزى، فتذبحه بحركة خاطفة من قبل أن تفارق النشوة وجهه!

قال لى صديقى -طيب القلب- بعد خروجنا من دار العرض إنه تعاطف مع ديزى المسكين (رغم أن هذا المسكين هو من استغل وضع آيمى الهاربة من زوجها، وضغط عليها لتنام معه مقابل مساعدته لها) وإن علامات النشوة التى غمرت وجهه قبيل ذبحه ربما حَملَت له بعض العزاء لأن هذا «المسكين» قُتِل فى عز نشوته! ضحكت طبعًا من سلامة طوية صديقى، وشرحت له أن مخرج الفيلم ديڤيد فينشر (بتاع «سيڤن» و«نادى القتال»!) is not that good! وأنه طلب من نيل پاتريك هاريس، الممثل الذى لعب دور ديزى، أن يرسم تعبير النشوة على وجهه كـ دليل بصرى على وصوله للأورجازم وقذفه لسوائله داخل آيمى التى خططت وانتظرت حصولها على هذا الدليل البيولوچي، ثم ذبحت هذا الحيوان وزعمت أمام المحكمة وجهات التحقيق أنه اختطفها واغتصبها، والدليل هو سوائله المنوية العالقة بداخلها.

المفارقة المدهشة أن Gone Girl رغم أجوائه البوليسية التشويقية، والمشاهد الدموية، وبالذات الماستر سين، مشهد ذبح ديزى.. رغم الشخصيات الرمادية والرؤية الدرامية الداكنة التى انعكست على الإضاءة والديكورات.. رغم كل هذا، فالفيلم يمكن بضمير مستريح تصنيفه كفيلم رومانسى اجتماعى صِرف، يناقش المشكلات الزوجية!

بتجريد السيناريو الذى كتبته چيليان فلين عن رواية لها بذات الاسم، من التاتش البوليسى التشويقى، نجد أنه يحكى بسرد ملىء بالتويستات قصة نيك وآيمى دون، الشابين اللذين جمعتهما قصة حب، تكللت بالزواج، ثم لم تلبث أن جرى عليها ما يجرى على الجميع.. الإحباط!

الزوج نيك (بن أفليك) اكتشف أن زوجته آيمى الشابة الجميلة، قد فاقته نجاحًا وألقًا مقابل فشله كروائى.. وكَرَد فعل ذكورى طبيعى، يتقوقع حول نفسه منسحبًا من عالمها، يستسلم لظروفه المادية الصعبة، ثم لا يلبث أن ينخرط فى علاقة حميمية ساخنة مع شابة من طالباته اللاتى يدرس لهن الدراما أو الأدب، مش فاكر، كنوع من إثبات الذات التى جرحها تفوق الزوجة.. وهو رد فعل ذكورى مشهور آخر، وبيحصل كتير!

والزوجة آيمى (روزاموند بيك) وبالتدريج، انهار الحلم الرومانسى الذى تعاطته.. لم يعودا زوجين استثنائيين مختلفين عن الأنماط الشائعة.. تدريجيًا تحولا لمجرد زوجة وزوج آخرين.. الشاب الوسيم الموهوب الذى تزوجته، فشل فى عمله الأدبى، وتحول لإنسان خاسر، محبط، كسول، يستنزف مالها، ثم كانت الطامة الكبرى: خيانته لها.

تغيب تفاصيل وتحضر تفاصيل أخرى، ولكنها فى مجملها قصة كل زوجين.. الفرق بس هنا، أن الزوجة بدل ما تتخانق مع زوجها، أو تسيب له البيت، أو تاخدها من قصيرها وتقتله، قررت تلبسه ف حيطة، ولعبت لعبة خطيرة، فاختفت تمامًا وتركت خلفها من الأدلة ما يكفى لتوجيه أصابع الاتهام للزوج بقتلها.

وبعد أن أسفرت لعبة الزوجة العبقرية عن تحقق انتقامها بالإيقاع بالزوج واتهامه بقتلها، تنقلب مشاعرها رأسًا على عقب، وتجيش عواطفها عندما يظهر على شاشة أحد برامج التوك شو (لاعبًا لعبة مضادة بعد أن كشف لعبتها) معلنًا عن حبه واشتياقه لها.. وكرد فعل، تغير خطتها ١٨٠ درجة، وترتكب فى سبيل ذلك جريمة قتل متقنة بدمٍ بارد (قتلت ديزى، صديقها القديم الذى قَبِلَ استضافتها طمعًا فى علاقة حميمية معها، ودبرت من الأدلة ما يقنع القضاء والإعلام والرأى العام بقصة اختطافه واغتصابه لها!) لتعود إليه بعد أن رأت فيه عودة العاشق القديم الذى أحبته وتزوجته.

مؤشر الرومانسية، المحرك الأساسى للأحداث، يتقافز.. يقرر الزوج البقاء تحت سقفٍ واحد مع زوجته (رغم علمه بكل ما فعلت، واعترافها له بارتكابها جريمة قتل) تعاطيًا مع كاميرات الإعلام المسلطة عليهم، بعد أن تحولت قصتهما لقضية رأى عام.. يقضى لياليه منفردًا فى غرفته، خائفًا منها، متوعدًا بالانفصال عنها متى سنحت الفرصة.

تخبره الزوجة أن الأفضل لكليهما البقاء معًا.. لماذا؟! لأنها تحبه ما زالت، ولأنه، كما تخبره، لا يريد مجرد زوجة تقليدية أخرى.. وعندما تسأله أخته باكية إن كان لا يزال يحبها، لا يرد.. فقط يطرق برأسه أرضًا.

قصة عادية جدًا تحدث فى كل البيوت بتوافيق وتباديل مختلفة، وما يتبقى من الفيلم بعد تجريد الهيكل العام للقصة، هو شكل وأسلوب الصراع بين الزوجين.. وإذا كان براد بيت وأنچيلينا چولى قد تعاطيا مع خلافتهما الزوجية بالأسلحة الرشاشة والقنابل واللكمات والركلات فى Mr. & Mrs. Smith (2005).

فالصراع بين مستر ومسز دون اتخذ شكل لعبة شطرنج ذكية، استُخدِمَت فيها أسلحة الإعلام وبرامج التوك شو والقانون وتحقيقات الشرطة.. والأخطر، الذكاء!

ثمة إبداع حقيقى مدهش، فى الميكس الذى صنعه ديڤيد فينشر بنَص چيليان فين فى تصوير هذا الصراع «الرومانسى».. القصة البوليسية التقليدية، التى تتحول بسلاسة احترافية لكابوس حقيقى يغرق فيه المشاهد قبل الأبطال، إذ يجد نفسه، تويست ورا تويست ورا تويست، عاجزًا عن التيقن من أى شىء، ومن الاطمئنان لأى أحد، وبالذات مع الاختيار الأستاذى لبطلى الفيلم.. بن أفليك صاحب الملامح المسطحة التى تعجز عن تمييز صدقها من كذبها، والشقراء الفاتنة رزاموند بيك ذات الجمال الذى يلفه غموضُ ساحر.

الزوج البرىء ليس بريئًا جدًا، فهو خائن لزوجته! لم يعد يطيقها! تنكشف عوراته شيئًا فشيئًا، ويجد نفسه متهمًا بقتل زوجته البريئة المحبوبة.. الزوجة البريئة القتيلة، ليست قتيلة وليست بريئة على الإطلاق! دى طلعت لعبة! طب إيه؟! خلاص الزوجة طلعت هى اللى عاملة اللعبة كما توقعنا من التريلر، وخلصنا على كدا؟! إحباط؟!

خالص طبعًا، تتحول اللعبة لحرب شعواء بين الزوج والزوجة، هى انعكاس لارتفاع درجة العنف والقسوة والشك فى العلاقة المعاصرة بين المرأة والرجل، ويجد المُشاهد المسكين نفسه كرة يتقاذفناها، ويصل لمرحلة أعتبرها نجاحًا حقيقيًا للفيلم البوليسى، وهى العجز (بعد خبرات المشاهدة الطويلة) عن توقع النهاية.

«عندما أفكر فى زوجتى، تنتابنى أفكار بخصوص رأسها بالأخص.. أتخيل نفسى أحطم جمجمتها الجميلة، وأفحص مخها فى محاولة للحصول على أجوبة الأسئلة (المعتادة فى كل زواج).. فيمَ تفكر؟ بماذا تشعر؟ ماذا فعلنا ببعضنا؟!».

Furious 7 (2015)

سيذكر التاريخ أنه من إنجازات الجزء السابع من سلسلة The Fast & The Furious والتى تشمل تحقيق أعلى إيراد افتتاح لفيلم أمريكى فى مصر (ما يزيد على الثلاثة ملايين ونصف المليون جنيه).. أنه غَيَّر من قواعد توزيع الفيلم الأجنبى التى جرى العمل بها لسنين طوال، والتى قَسَّمَت دور العرض على شركات التوزيع.. ولكن لأن اللقمة المرادى كبيرة، ولو حد كلها لوحده ممكن تتحشر فى زوره ويموت، فصحينا من النوم لنجد FF7 مفروشًا فى مولات وسينمات مصر مخترقًا مناطق نفوذ سينمات ثلاثى الماسة- النصر- أوسكار.. قشطة، الصفقة طيبة، والكل كسبان وهَيعُم عليه خير الفيلم المنتظَر (بمن فيهم احنا كجمهور) وربنا يكرم ويبارك، واللى يقدم السبت يلاقى الحَد يا صاحبة السعادة، وهو ما توقعته ثم تأكدت منه عندما رأيت أفيش أڤنچرز الجديد منوَّر فى رنيسانس وُندرلاند.

رحلتى مع Fast & Furious بدأت مع الفيلم الأول، شاهدته فى رنيسانس أسيوط عام ٢٠٠١ وخرجت منه مش مبسوط.. فيلم أكشن متوسط القيمة والميزانية والمستوى، وفصلت من السلسلة لأعود إليها مع الجزء السادس فى صيف ٢٠١٣ إثر الأرقام الضخمة اللى حققها (واستعددت بمشاهدة جزء وللا جزئين تانى على mbc2).. المهم إنى المرة دى خرجت مبسوط ومرتبط بالسلسلة لأن الفيلم كسر سقف التوقع، ورغم أڤورة المخرج چاستن لين وجنوحه للهَتش فى مشاهد المطاردات، فإن سيناريو كريس مورجان كان ملائمًا تمامًا للنوعية دى، ولعب كويس على وتر التراكم العاطفى وارتباط المشاهد الذى بدأ مع السلسلة من ٢٠٠١، وعمل تمهيد ذكى للجزء السابع بظهور چيسون ستيثام فى مشهد وحيد أخير بعد الـ end credit.

فى الفيلم الجديد، سقف التوقع برضه لعب الدور بس بشكل عكسى، وكان ارتفاعه سببًا فى خروجى مش مستكيف من دار العرض.. چيمس وان مثلاً (وأنا من عشاقه) خلف الكاميرا بديلاً لـ چاستن لين.. كان أمرًا طيبًا بالنسبة لى، رغم أن لين مناسب جدًا وعمل اللى عليه وزيادة، ورغم أن المنطقة دى أساسًا مش بتاعة چيمس وان اللى صنع مجده فى منطقة لها خصوصيتها من أفلام الرعب بـ Saw وThe Conjerning وثنائية Incidious الرهيبة.

(المرة الوحيدة اللى خرج فيها من ملعب الرعب لملعب الأكشن فى Death Sentinel سنة ٢٠٠٧ حقق فشلاً ذريعًا!).

ورغم أنى عارف أن دور المخرج -والسيناريست- فى مشاريع بهذه الضخامة هو تنفيذ رؤية الشركة المنتجة (إذا كانت له رؤية خاصة فيخليها لامُه).. رغم كل دا، غصب عنى تفاءلت بوجود چيمس وان،

وانتظرت منه شوية شغل وحركات مختلفة تليق بالفنان البرنس اللى أدخل مفردات وأفكار جديدة فى سينما الرعب والتشويق (وهو إنجاز لو تعلمون عظيم).. إلا أن الانتظار والترقب لما يرويهما إلا لمسات بسيطة خاطفة في تنفيذ المعارك اليدوية، تحديدًا فى دوران الكاميرا رأسيًا حول محور أفقى فى أثناء طيران وسقوط المتعاركين.. واللى حصل بقى انه فاق سَلَفه لين فى الأڤورة فى الهَتش.

حصل دا بالتدريج على ٣ مناطق موزعة بالفيلم وفقًا لمشاهده الضخمة:

- الأول هو القفز بالسيارات من الطائرة، وهو خير مشاهد الأكشن بالفيلم وأقلها أڤورةً -رغم جنونه- لجدته وجودة تصميمه وتنفيذه ومؤثراته.

- الثانى هو مشهد القفز بالسيارة عبر الأبراج الثلاثة فى أبى ظبى.. مش قصة جنون هنا (المشهد اللى فات كان مجنون وقبلناه!) لكن الاصطناع كان واضحًا، وأفسد المشهد الكلى الذى كان مضبوط الإيقاع والتنفيذ.

- الثالث هو المطاردة الأخيرة الطويييييلة فى شوارع لوس أنجلوس.. هنا الدنيا بقت بزرميط آخر حاجة! طيارة هليوكوبتر وطيارة بدون طيار فى سماء المدينة الأمريكية، ومطاردة لسيارات الأبطال، رصاص وصواريخ وانفجارات ومبانى تتهدم، وبرج اتصالات خرسانى يتم تدميره.. فين الشرطة؟! فين الجيش؟! فين الدفاع الجوى؟! فين الشعب العادى حتى؟! فين ميتين أم أى حاجة؟!

مافيش!

مافيش حد بيموت.. مافيش حد بيتعور.. العربيات بتترزع بيهم والعمارات بتنهار عليهم، وڤان ديزل طار بعربيته عشان يسقط بها الطيارة الهليوكوبتر (فى مشهد ردىء نفذه لين وايزمان بكفاءة أعلى بكتير فى الجزء الرابع من Die Hard سنة ٢٠٠٧!) وخرج سالمًا غانمًا!

من مميزات الجزء السابق أنه استغل التراكم فى عمل حالة من الزخم العاطفى خدمتها الشخصيات اللى السيناريو اهتم بتطورها والتأكيد على نضجها بمرور السنوات والأفلام.

دا مَاحصلش هنا، بل اللى حصل أسوأ بكتير، كارثة لو شئنا الدقة! ليه؟ لأن الموضوع لم يقتصر على إهمال تطور الشخصيات واستثمار الزخم العاطفى، وخصوصًا مع الوفاة المفاجئة لبول والكر.. لكن تعداه للتركيز على الصفة المميزة لكل شخصية، ومد الخط بتاعها إلى أقصاه (وهو ما نطلق عليه: الأڤورة) بصورة نقلت الفيلم ككل من خانة فيلم أكشن كوميدى لخانة فيلم پارودى مصنوع كمحاكاة ساخرة لفيلم أكشن كوميدى.

ڤان ديزل ودواين چونسون، تحولت شخصيتيهما -عن غير عمد-

لكاراكترات هزلية لـ تاف جايز، بتسِف على الشخصيات الأصلية فى الأجزاء الفائتة، ونفس الشىء ينطبق على چيسون ستيثام فى دور ريكارد شو، واللى قلب على أراجوز يثير الضحك فى مرات ظهوره القليلة، وأفسد كاراكتر الڤيلين الواعد اللى انتظرناه.

الفيلم ماكانش فيه حاجة حلوة؟!

لا، كان فيه.. مشهد القفز بالسيارات من الطائرة والمطاردة الطويلة التى تلته.. كل المشاهد التى دارت فى حفل أبى ظبى، باستثناء القفزة الثلاثية إياها.. ميشيل رودريجز محتفظة ما زالت بقدر من الخصوصية لكاراكتر المرأة الجميلة الوايلد، وكانت بارعة فى مشهد المعركة التى دارت فى قصر الأمير الأردنى بأبى ظبى.. الحوار خفيف الظل، وبالذات حوار تيج وروم..

وپول والكر..

هل هو شعور بأثر رجعى؟ هل فعلاً عيون والكر كانت تحمل حزنًا ما؟! مش قادر احدد الحقيقة، لكن اللى ممكن أجزم به أنه كان الأقل أڤورة بين زملائه، ونجح فى أن ينقل شعوره بالتهديد والخطر على عائلته.. ويُحسب لچيمس وان وطاقمه أنهم نجحوا فى تجاوز مأزق وفاته قبل اكتمال تصوير دوره، وماحسيتش بأى خلل فى دور وشخصية برايان أوكونر، باستثناء مشهد الوداع الأخير والذى بدا اصطناعه التكنولوچى واضحًا.

يطلع لنا واحد يقول لى، يا كابتن مدحت، طب ما دا فيلم أكشن كوميدى معمول خصيصًا للتسلية، ليه بقى عايز منه عمق وشخصيات وحركات وكدا؟! وأرد عليه وأقول له، خالص! مش عايزين عمق والله! مش عايزين غير إتقان.. شوية إتقان من بتوع زمان، أيام Die Hard وSpeed وFace/Off.. كتير؟!

Mad Max (2015)

فى نصف الساعة الأولى، وبعد قدر ضخم من المعارك والمطاردات، يجد ماكس نفسه مربوطًا بسلسلة حديد مع ناكس (نيكولاس هولت) أحد «فتية الحرب» فاقد الوعى.. يحاول أن يحرر نفسه، فلا يستطيع.. يجد مسدسًا ملقيًا على الرمال، فيلصقه بمعصم الفتى فاقد الوعى، ولا يتردد لحظة فى إطلاق النار ليحرر نفسه، وهو ما يجهضه فساد طلقات ذخيرة المسدس.

بعدها بقليل لا تتردد فيورسيا فى إطلاق النار على رأس ماكس نفسه بينما يتعاركان، وتخفق محاولتها لنفاد الذخيرة.

فى عالم Mad Max مافيش عزيز ولا غالى، ومافيش عواطف ولا نحنحة ولا كلام كتير.. أكثر من ساعتين من حروب ومعارك وانفجارات ومطاردات من أجل خلق صورة أفضل للعالم البشع الذى قام على أنقاض محرقة ما، لم يهتم السيناريو بها..

(ولِمَ يفعل؟! أى كارثة بيئية أو نووية تخيلها انتَ وخلاص! وللا نفسك قوى تشوف انفجار نووى آخر وعيش الغراب وبتاع؟!)

والكلام بين الأبطال سواء الطيبين أو الأشرار بالقطارة، والجُمَل الحوارية يمكن تجميعها فى صفحتين بالعدد!

(فى مشهد النهاية، بعد مقتل چو الدكتاتور، وسقوط نظامه، وصعود فيورسيا والمولدات لمنصة الحكم.. تتبادل فيورسيا نظرة طويلة محملة بالامتنان والتقدير مع ماكس.. لا أحضان ولا قبلات ولا جنس.. فقط نظرة ثم إيماءة، ثم يذوب ماكس وسط حشود الشعب).

اختيار چورچ ميلر أن يكون الأكشن هو الحوار.. لَربما تبادل الأبطال كلمات قليلة لا غِنى عنها لدفع السرد للأمام أو لإلقاء نظرة للوراء لفَهم دوافع الشخصيات.. حتى فى هذا الصدد، تخفف السيناريو من تفاصيل كثيرة كان من الممكن أن تُثقِل كاهله لو أوردها، فتخلص منها مكتفيًا بإيماءات بسيطة..

(فيه معركة كاملة تم اختصارها فى ٣ مشاهد: ماكس يغيب فى الظلام مبتعدًا نحو مركبة الأشرار الذين يطاردونه ورفقته- انفجار ضخم يمزق أستار الظلام- ماكس عائدًا يجر ما اغتنمه من أسلحة)..

ولو طلبِت رغى مع المشاهِد فممكن يروح يدوَّر على التفاصيل دى فى أفلام أخرى شبيهة كـWater World (١٩٩٥) مثلاً الذى تكاد پلوت ماد ماكس تتطابق مع «پلوتته».

(كمثال: ماكس يرى طيلة الوقت أشباحًا هُم تجسيد لعقدة ذنب تثقل ضميره، إزاء أشخاص هَلكوا وعجز هو عن إنقاذهم.. مين الأشخاص دول؟ ماتوا ازاى؟ طب كان ممكن يعمل لهم ايه؟ فاكس! مش هيفيدنا هنا.. ابحث فى فيلمٍ آخر).

اختيار چورچ ميلر العبقرى نجا بالفيلم من مصير أفلام بوست أبوكاليبتوية كثيرة أفسدتها الثرثرة ونَحَت بها لمياه التقليدية الضَحِلة، ولعل ذلك سببه ان كُل ما يمكن أن يقال قد قيل مرارًا، فكان التوجه هنا هو التخفف والاتكاء على الصورة كمحرك رئيسى للأحداث، ومدخل للتعريف بالشخصيات وعقدة الفيلم..

(أحد أجمل مشاهد الفيلم هو المعركة التى دارت بين كل من ماكس وفيروسيا وناكس والمولدات الخمس، برشاقة وذكاء وخفة ظل تصميمها، وجودة تنفيذها، بحيث لخصت وأجملت شكل وأطراف الصراع، وهو نموذج طيب لتركيز صناع الفيلم على لغة الأكشن لسرد حدوتهم).

وفى هذا الصدد تفوق ميلر وفريقه على أنفسهم فى صنع كرنڤال بصرى مبهر بمعنى الكلمة، بدءًا من اختيار بالتة ألوان خاصة بهم تتنقل فيها الصورة بين درجات الأحمر والأصفر والبرتقالى والبنى، الأمر الذى جعل بصمة لونية مميزة لصورة الفيلم كليةً مناسبة تمامًا لأجواء ما بعد المحرقة من خشونة وخراب ودمار وجحيم حقيقى على الأرض، مفرداته العنف والقتل والجنون والدكتاتورية والهوَس الدينى والدم والنار.

الماكياچ وأزياء وأكسسوارات الشخصيات وتصميمات السيارات كانوا جزءًا لا يتجزأ من نسيج الصورة المبهرة، ولعبوا دورًا محسوسًا فى ترسيخ جنون وتشوه عالم ما بعد المحرقة.. عازف الروك ذو الجيتار الذى ينفث نارًا لوحده كاراكتر عبقرى، رسَّخت مشاهده القليلة ذلك الميكس المدهش بين الكابوسية والكوميديا، إضافةً طبعًا للاختيار الذى أسعد الكثيرين بالابتعاد عن خدع الـ CGI التى ضربت سمعة هوليوود البصرية فى مقتل، وتنفيذ الأكشن والمعارك فعليًا بممثلين ودوبليرات وهياكل سيارات ومتفجرات حقيقية، الأمر الذى انعكس على جودة ومصداقية صورة الفيلم بالإيجاب.

الصراع يدور حول المولدات، الشابات الجميلات اللواتى يستغلهن الدكتاتور للإنجاب، الترجمة الدقيقة لمقولة ماكس فى مبتدأ الفيلم، بأن الكل أصبحت تحركه غريزة واحدة هى غريزة البقاء.. من أجل البقاء يجن جنون چو الدكتاتور، ويقود جيشه من المقاتلين والمهاويس بفكرة الشهادة (ورانا ف كل حتة!) لاسترداد أدوات البقاء، أدوات الحياة، وهى إيماءة مفعمة، رغم اقتضابها، بتقدير عميق للأنثى باعتبارها بحكم طبيعتها وتكوينها، مفتاح البقاء والحياة، والمحرك الحقيقى للصراع.

مباراة التمثيل الحقيقية دارت بين الثلاثى توم هاردى، وشارليز ثيرون، ونيكولاس هولت.. الحق أنها كانت على درجة عالية من التكافؤ والنضج لأن قلة الحوار استلزمت الاعتماد على القدرات والأدوات

التعبيرية الأخرى للممثلين.. وهنا يمكن القول إن قصب السبق يذهب لـ شارليز ثيرون التى مثلت أغلب مشاهدها بنظرات عينيها الخضراوين، فتنقلت بهما بين حالات التحدى والغضب والخوف واليأس والامتنان بقدر مدهش من السلاسة، واحتفظت بجمالها الأخاذ رغم الأصباغ والرأس الحليق.

بالنسبة لمن كفروا بهوليوود بسبب نمطية وتقليدية الموضوعات، وتشوه الصورة بفعل جنون استخدام المؤثرات البصرية، Mad Max هو طبطبة على الكتف من أصابع سينمائى عجوز يجسد بوضوح قولة «Old is gold» تنعش أرواحهم، ولربما كانت بداية لموجة تصحيح مسار، رغم أن نجاح الفيلم فى شبابيك التذاكر يعد متوسطًا أو -فقط- لا بأس به مقارنةً بحنفيات الفلوس المفتوحة على Avengers وFurious7.

Insidious Chapter 3 (2015)

ذات ليلة من صيف ١٩٩٣ قضيت ليلة كابوسية بعد مشاهدة شريط فيديو لفيلم Pet Sematary (١٩٨٩) الذى كتب ستيفن كينج السيناريو الخاص به عن واحدة من رواياته.. كنت لسه مادخلتش المرحلة الثانوية، وفاكر كويس انى نمت الليلة دى بصعوبة!

بعدها بعشر سنوات، شاهدت فيلم The Ring لجور فيربنسكى فى إحدى حفلات المِدنايت بـ رنيسانس أسيوط، وكانت واحدة من أمتع تجارب مشاهدة أفلام الرعب، وبالذات فى هذه الحقبة التى شهدت ازدهارًا كبيرًا فى إنتاج هذه النوعية من الأفلام، وحققت نجاحات ضخمة فى العالم كله وعندنا فى مصر كـ«الحاسة السادسة» (١٩٩٩) و«ما يختفى من أكاذيب» (٢٠٠٠) و«الآخرون» (٢٠٠١).

عشر سنوات أخرى.. صيف ٢٠١٣.. وسط الغليان السياسى والشعبى، والقلق الذى صاحب وتلا فض اعتصام رابعة واستتبع إغلاق الكثير من دور العرض بسبب حظر التجوال.. بدأت السينمات تشتغل على استحياء وكان قد أصبح لدينا أفلام هوليوودية كثيرة تكدست خلال أسابيع التوقف.. لذا تجاور فى الصالات فيلمين مهمين من أفلام الرعب حَمِلا توقيع مخرج واحد هو چيمس وان الذى حقق شهرة ضاربة بفيلم الرعب المختلف Saw الذى كتبه وأخرجه عام ٢٠٠٤..

الفيلمان هما The Conjuring وInsidious Chapter 2 ويتمحوران حول تيمة واحدة هى رعب الاستحواذ والأرواح الشريرة والـ exorcism.. ورغم أن الأول أكثر تقليدية فى بنائه والپلوت الرئيسى إلا أنه أصاب النجاح الأكبر فى صناديق الإيرادات بميزانية بسيطة، ومئات الملايين من الدولارات حول العالم.

أما الثانى Insidious Chapter 2 فهو الجزء الثانى من فيلم حَمِلَ نفس الاسم، عُرِض عام ٢٠١٠، واشترك چيمس وان فى كتابته مع ليج وونيل، السيناريست الشاب الذى شاركه كتابة أغلب أفلامه.. ورغم اشتراكهما فى نفس التيمة، فإن Insidious تفوق على The Conjuring من حيث القصة والحبكة الأكثر تعقيدًا وجدة واختلافًا عن السائد والمتوقع، وجاءت لمسات وان البصرية المبهرة، واختيارات الديكور والإضاءة والماكياچ لتتوج السيناريو الممتاز وتجعل من مشاهدة الفيلم تجربة مرعبة شديدة الإمتاع.

كالعادة، استدعى نجاح الفيلم إنتاج جزء ثالث من السلسلة، وفى هذه المرة اكتفى چيمس وان بدوره كمنتج لانشغاله بتجربة ضخمة صاخبة هى الجزء السابع من The Fast & The Furious (نجحت فى شبابيك التذاكر، وخصمت من الرصيد الفنى لـ وان!) وحل محله شريكه السيناريست ليج وونيل فى مقعد

المخرج، وهى تجربته الإخراجية الأولى.

هل حقق وونيل المأمول منه فى هذا الفيلم باعتباره ركنًا رئيسيًا من التجربة منذ بدايتها؟ الإجابة يلخصها مشهد الفينالة ببلاغة، فبعد أن تنتصر إليز على الشيطان الذى استحوذ على جسد كوين الفتاة الشابة، تعود لمنزلها، وقبيل نومها تفاجأ بكلبها ينبح ويخمش الأرض بمخالبه، استشعارًا منه لخطرٍ ما يقترب.. تشتغل الموسيقى المتوجسة، وتتسع عينا إليز، ويرتسم ظلُ داكن على الجدار، ثم فجأة.. تنفتح ضلفة الدولاب ويخرج عفريت لابس ماسك أحمر شبيه بماسك نبيل عيسى فى فيلم «يا أنا يا خالتى» وبينقض على الكاميرا صارخًا: عااااااوو!

بس كدا!

حاول وونيل تقليد ما تعلمه من حركات شريكه وان البصرية، فنجده لعب على الإضاءات المثيرة للتوجس، وحركة الكاميرا داخل الممرات المظلمة والأقبية والمنازل المهجورة، إضافة إلى استغلاله الكاراكترات الناجحة التى ظهرت فى الفيلمين السابقين والذين تقع أحداث هذا الفيلم فى مرحلة زمنية وسيطة بينهما.. لكن كل هذا ذهب أدراج الرياح بسبب الحدوتة التقليدية الضعيفة التى بُنى عليها السيناريو، والذى بدوره لم يخدمها بأية تفاصيل أو حركات من أى نوع.. الأمر الذى قد يُعَد مؤشرًا على الدور الذى لعبه چيمس وان فى كتابة الفيلمين السابقين بما تميزت به من جِدة واختلاف وتعقيد.

فتاة شابة ملبوسة، ووسيطة روحانية عجوز تحاول تحريرها من الشيطان الذى استحوذ على جسدها ويحاول استلاب روحها.. شوية خضات ضعيفة، وماكياچ ردىء ينتمى لمرحلة رعب الثمانينات، ثم انتصار سهل رخيص خال من أى شغل وتشويق.. كانت هناك محاولة لاستغلال كاركترى النصابين الشابين خفيفى الظل اللذين ظهرا فى الجزء الثانى لبث قدر من الحيوية كما فعل وان سابقًا، لكن الفتور العام للحدوتة أفسد كل شىء وأحبط أى طموح.

إذا كانت هناك ميزة لهذا الفشل الذريع، فهى أننى لم أعان من أوقات مقبضة ليلاً كما حدث لى بعد مشاهدة الجزء السابق.. وبعد قليل تفكير فى طريق العودة من سيتى ستارز، اعترفت لنفسى أن الغلطة غلطتى لأننى تسرعت فى مشاهدة فيلم رعب، وكان المفترض مع خبرة العشرين سنة الفائتة أن أؤجل مشاهدة أى فيلم رعب للعام ٢٠٢٣ إذا كان فى العمر بقية.

نور الشريف

في موسم إجازة نصف العام سنة ٢٠٠١، شهدت دور العرض المصرية نزول فيلمين مصريين جديدين.. الأول هو «العاصفة» باكورة شرائط خالد يوسف، والثانى هو «أولى ثانوى» للسيناريست محمد أشرف، والمخرج محمد أبو سيف، وتقاسم البطولة نور الشريف مع رفيقة مشواره الفنى، الجميلة ميرفت أمين.. وبقدر ما امتلأ الفيلم الأول بكل ما أبغضه فى السينما والحياة عمومًا من زيف وادعاء وسطحية فى الكتابة ورداءة فى التنفيذ وثقل دم بلا حدود من الجميع.. امتاز الثانى، على بساطة أحداثه، بقدر كبير من الصدق والدفء والسلاسة وحرفية وتدفق الكتابة والتنفيذ على حدٍ سواء.

نور الشريف فى «أولى ثانوى» هو حمزة.. خبير التحف والأنتيكات الخمسينى، الطبيب السابق الذى هجر مهنته وعالمه إثر غلطة مهنية تسببت فى وفاة أحد مرضاه، وانزوى –بعد أن تركته زوجته وابنته- فى ڤيلته/ عالمه القديم واكتفى بممارسة هوايته القديمة والتكسب من ورائها فى المعارض والمزادات.. ثم لا يلبث نظام حياته أن ينقلب إثر دخول ثلاثة مراهقين لعالمه، بالتزامن مع قصة حب رقيقة شديدة العذوبة تنمو ببطء بينه وبين أرملة حسناء وأم لفتاة شابة مراهقة.. ومع جودة السيناريو وحرفية بناء الشخصية، تلمع موهبة وقدرة نور العظيمة على الإمساك بكل تلابيب وتفاصيل الشخصية المكتوبة بذكاء وخفة دم واضحين.. من غير أفورة، وبعصارة خبرة السنين وعشرات الأعمال، ينطلق نور.. يبرطع (!) أمام الكاميرا ويلتهم كل من أمامه (للأمانة، باستثناء حنان يوسف فى دور خادمته) بأداء يجسد الكليشيه «السهل الممتنع»، وانتقال بديع فى سلاسته بين مشاعر دفء وحنان أبوى وعشق وانشغال وألم وحيرة وحزن وهروب من ماضٍ أليم لسجن من النوستالچيا.

الفيلم بدأت نُذر إنتاجه وصوره تغزو المجلات والصحف (قبل ذيوع الإنترنت) فى أواخر التسعينات، وصادف مشكلات توزيعية فى هذه الفترة التى أعقبت الملايين المفاجئة لـ«إسماعيلية رايح جاى» و«صعيدى فى الجامعة الأمريكية» والتى ترتب عليها أن صارت الكوميديا هى كلمة السر لحنفيات الفلوس (شاهدته فى رنيسانس أسيوط، وأقسم بالله إنه كان أخف دمًا وأشد بهجة من أغلب أفلام الموجة الكوميدية).. هذه المشكلات أخرت عرضه لشتاء ٢٠٠١، وفرشته الشركة الموزعة عشوائيًا فى دور العرض، فخرج سريعًا من السباق بعد أن تجاوزت إيراداته النصف مليون جنيه بصعوبة.

حاليًا لا يحتل هذا الفيلم الرائع المظلوم ترتيبًا متقدمًا فى قوائم عشاق أفلام نور الشريف، رحمه الله، التى تتصدرها غالبًا أفلامه مع

عاطف الطيب وعلى عبد الخالق ومحمد خان ومحمد النجار وسمير سيف وحيد حامد وبشير الديك، فى ثمانينات وتسعينات القرن الماضى، ورغم ذلك فهو من أجمل وأرق و»أروق» أفلامه ومن أواخر الأعمال المميزة التى سمحت له ظروف السوق السينمائية فى مصر ببطولتها.

وفى صيف ١٩٩٩، قبل سنوات من الانقسام الميتوزى لقنوات عرض الدراما.. عُرِض على شاشة القناة المصرية الأرضية مسلسلاً جديدًا من بطولة نور الشريف بعنوان «السيرة العاشورية»، وهو الإعداد التليفزيونى للحكاية الأولى من حرافيش نجيب محفوظ.. السيناريو للراحل محسن زايد، خير من هضم أدب محفوظ وحوله لسيناريوهات سينما وتليفزيون، وتولى الإخراج، المخرج الشاب آنذاك وائل عبد الله (فى ثانى تجاربه الإخراجية بعد نجاح تجربته الأولى «حياة الجوهرى» شتاء ١٩٩٧) قبل أن يتحول لتايكون التوزيع والإنتاج المعروف.

فى أحد مشاهد هذا المسلسل الذى أعده أنضج ما صُنِع من دراما مأخوذة عن أدب محفوظ على الشاشتين الصغيرة والكبيرة على حدٍ سواء، يدخل عاشور الناجى (نور الشريف) فى معركة بالنبابيت ضد اثنين من الفتوات (لعب دوريهما طلعت زكريا وعلى عبد الرحيم، على ما أذكر) لإنقاذ ابنه الطائش (الممثل الواعد رامز جلال!).. وبينما يتبادلان الضربات، يصيبه أحد النبابيت، فيرفع عينيه لخصمه بواحدة من النظرات القليلة التى يملكها نور الشريف دون سواه من النجوم.. نظرة البطل النبيل الذى عركته الأيام وعركها، المسالم الشريف، شيال الحمول، الماشى جنب الحيط وبيبعد عن الشر ويغنى له، بس الشر مابيبعِدش عنه وبيسعى وراه، فبيضطر –مرغمًا- يواجهه، وبيكشف فى أثناء المواجهة دى عن قوة هائلة، مادية أو معنوية أو الاتنين مع بعض.. نظرة الغضب الممزوج بألم ومرارة ووعيد.. نفس النظرة اللى شوفناها فى عيون حسن «سواق الأوتوبيس» وسيد «ليلة ساخنة» وعُمَر «الصرخة» وحسن عز الرجال «كتيبة الإعدام»، والتى تميز النموذج الشريف الواقف أمام عواصف التغير الاجتماعى والأخلاقى والطبقى التى صاحبت انفتاح السادات الاقتصادى.

برضه.. المسلسل الممتاز، يتوارى وراء أعمال تليفزيونية أخرى لنور الشريف، أشد نجاحًا وصخبًا مثل «لن أعيش فى جلباب أبى» و»عمر بن عبد العزيز» و-طبعًا طبعًا- «عائلة الحاج متولى».

الإحساس العام مع العرض المتواصل لأعمال نور الشريف الغزيرة، متفاوتة المستوى، على قنوات السينما، الشرعية منها والشِمال، أنه –نور- واحد من العيلة.. ومن هنا يأتى الإحساس العام بفقد عزيز.. وهو إحساس سيذهب بسرعة بعد الصدمة الأولى لأن شيئًا لم يتغير..

الأفلام موجودة والقنوات شغالة، وجدارية نور الشريف شُيِّدَت خلاص وحفرت مكانها المميز فى الوجدان الجمعى العربى، وهو أمر ما كان له أن يتحقق لولا الموهبة والذكاء والإخلاص للفن، الخصال التى ميزت نور الشريف.. المشروع الفنى المتكامل.

هوَ كان عاطف الطيب مات؟! أحمد زكى غاب؟! أسامة أنور عكاشة؟! سعاد حسنى؟!

عارف إنه كليشيه مستهلك.. بس نور فعليًا وعمليًا ماماتش، وهيفضل حىّ فى أعماله اللى شغالة فى التليفزيونات فى كل البيوت، حتى بعد رحيله ورحيلنا ورحيل اللى بعدنا واللى بعد بعدنا.

Mission: Impossible (1996- 2000- 2006- 2011)

ذات ليلة من ليالى صيف ١٩٩٥، دخلت أنا وأخويا سينما مترو لمشاهدة فيلم Sudden Death أحدث أفلام نجم الأكشن ونوداى الڤيديو آنذاك ڤان دام.. وحتى لحظة كتابة هذه السطور، لا أزال أذكر انبهارنا أمام عروض التنويهات الإعلانية للأفلام المُزمع عرضها «قريبًا»..Independence Day.. Nick of Time ثم ذلك التنويه ذو القطعات المونتاچية السريعة لفيلم الأكشن الملىء بالتوابل من ركلات ومطاردات، ومشهد خاطف لطائرة هليوكوبتر تنفجر داخل نفق، ويطير جسد البطل بعنف إثر الانفجار باتجاه الكاميرا.. البطل الذى لمحته خطفًا بين ثنايا التريلر السريع، وسيم بشعر أسود قصير ولابس نضارة طبية، وفاكر كويس واحد قاعد فى الصف اللى ورايا قال:

- إيه دا؟! دا توم كروز!

طبعًا Mission: Impossible كاسم ماكانش غريب علينا لأننا كنا بنتابع حلقات المسلسل أسبوعيًا مساء الأربعاء ضمن فقرات برنامج «اخترنا لَك».. لكن المفاجئ –فى هذا الزمن السعيد قبل الإنترنت- كان انه اتحول لفيلم، ومن بطولة توم كروز، وكان ساعتها يقترب بسرعة من القمة عندنا فى مصر المحتفية آنذاك بأرنولد وسلڤستر وڤان دام.. وفاكر لحَد دلوقتى جملة ترويجية خبطتها الشركة الموزعة لفيلمه Interview with the Vampire (من عشرين سنة يا ربى!) على أفيشه المطبوع على صفحة السينما الأسبوعية بالأهرام:

«فيلم لنجم الشباب توم كروز»!

مخرج الفيلم كان برايان دى پالما، وهو المخضرم الذى اشتهر بتقديم أفلام العصابات والجريمة، وتحولت أفلامه لعلامات فى تاريخ هذه النوعية وتاريخ السينما عمومًا كـ Scare Face وCarlito's Way وإن كان تكنيكه فى M: I الأول يبدو مغايرًا قليلاً لما عُرِف عنه فى أفلامه من التأثر الواضح بالتاتش الهيتشكوكى فى التلاعب بأدوات التصوير والمونتاچ والموسيقى لحبس أنفاس المُشاهِد، الأمر الذى فرضته طبيعة سيناريو ديڤيد كويب، والقائمة على الأكشن سريع الإيقاع بالأساس بأكثر من الإثارة البوليسية المعتادة فى الأفلام السابقة، وشهِدَ الفيلم أكبر مساحة من الاعتماد على المؤثرات البصرية فى أفلام دى پالما، الأمر المنطقى بالنظر لطبيعة الفيلم، ولطبيعة تلك المرحلة فى النصف الثانى من التسعينات، والتى بدأت فيها المؤثرات تتولى بطولة أفلام كاملة بمفردها، بالذات مع عودة موضة أفلام الكوارث الطبيعية والتى تعتمد اعتمادًا أساسيا على مؤثرات الصوت والصورة.

ورغم ذلك لم تخلُ بعض مشاهد من البصمة الهيتشكوكية، تحديدا مشاهد السفارة الأمريكية فى براج وتصفية فريق M: I الواحد تلو الآخر.. إعادة سرد بعض مشاهد الفلاش باك من وجهة نظر مختلفة توطئة لكشف خيانة چيم.. إضافة طبعًا إلى المشهد الشهير لاختراق مبنى المخابرات الأمريكية فى لانجلى، ودخول إيثان هانت للقاعة معلقًا، الأمر الذى أصبح ركنًا أساسيًا مميزًا للسلسلة، يتكرر بصور مختلفة فى كل أجزائها، وفى كل مرة يؤديه توم كروز بنفسه من غير دوبلير.

فى مطلع الألفية الجديدة، أدى خلاف توزيعى إلى انفراد شركات توزيع الأفلام الأجنبية بمناطق نفوذ على خريطة دور العرض، الأمر الذى ترتب عليه –مثلاً- حرماننا فى أسيوط (وكانت قد حظيت فى شهور التسعينات الأخيرة بمجمع سينمائى مكون من ٤ شاشات من ضمن مشاريع شركة رنيسانس لصاحبها آنذاك نجيب ساويرس) من مشاهدة الأفلام التى توزعها شركات UMP وEHE الأمر الذى حَلَت تربيطات البيزنيس عقدته، وكان أول ثمار ذلك أن شاهدت M: I 2 ذات ليلة من أخريات ليالى صيف ٢٠٠٠ على إحدى شاشات رنيسانس أسيوط الأربعة.

الفيلم حظى بسمعة طيبة مبكرة لعدة أسباب منها ذيوع صيت توم كروز وذكاء اختياراته، والنجاح الكبير الذى حققه الفيلم الأول، صيف ٩٦، إضافة إلى سبب مهم هو تولى الصينى القدير چون وو مهمة الإخراج، وكانت هذه سنواته الذهبية بامتياز فى هوليوود والعالم كله بعد أن طبقت شهرته الآفاق مع النجاح الضخم لفيلمه الشهير Face/Off صيف ١٩٩٧..

تصدَر الفيلم قوائم البوكس أوفيس فى أمريكا والعالم كله، فى موسم ساخن ومنافسة طاحنة مع جلادياتور ريدلى سكوت.

التغيير فى الفيلم الثانى كان على مستوى الشكل بالدرجة الأولى ثم المضمون بدرجة أقل.. الصورة والإيقاع أهدأ حالاً، والمهمة نفسها ربما مش بالصعوبة المنتظرة، وعلى قدرٍ من التقليدية.. ورغم كدا ممكن نقول إن چون وو صنع فيلم أكشن مختلف، واختلافه فى «شاعريته».. وهو هنا يلعب على نفس الخلطة التى دعمت نجاح فيس أوف، بمقادير ومكونات جديدة، إضافة إلى استعانته بـ هانز تسيمر الذى أعد ساوندتراك مختلفًا، يليق...

استحالة المهمة الثانية ليست فى خطورة شون أمبروز، العميل المُنشق، أو صعوبة الوصول إليه، ولكن فى الحاجز الذى يجب على إيثان هانت اجتيازه ليصل لهدفه.. إذ يخبره رئيسه (أنتونى هوبكنز فى ظهور شرفى مبهر) أن عليه أن يدفع نايا، اللصة الحسناء التى جندها ثم وقع فى غرامها، إلى ذراعىّ أمبروز –عشيقها القديم- لتعرف منه

سر ڤايروس الكايميرا وعقار الباليروفون.. وهنا أخذت المهمة بُعدًا عاطفيًا مختلفًا عن الفيلم الأول، جعل المشاهد أكثر تماهيًا مع البطل، بالذات مع اعتناء المخرج ببلورة الخط العاطفى كعمود للفيلم كله وتضفيره بعناية مع الخط التشويقى ليصل بالاثنين لذروتهما فى مشهدين، سباق الخيول، والمعركة داخل شركة الأدوية، إذ حقنت نايا نفسها بالكايميرا لتحمى حبيبها.. اختيار تاندى نيوتن بالمناسبة لتحمل عبء البطولة النسائية هنا كان علامة استفهام، وانتشرت شائعة عبيطة كدا إنها عشيقة چون وو، والحقيقة أنها بسمرتها وجمالها المختلف، كانت اختيارًا مناسبًا جدا، ومَنحَ حضورها الفيلم مذاقًا مميزًا.

الأكشن حَمِلَ بصمة وحركات چون وو التى تعلمناها من أفلامه السابقة، وتأثر بها مخرجون عديدون عندنا فى مصر.. اللعب بالـ سلو موشن، الشموع، الحمام، ألسنة النيران، إلخ... والصورة عمومًا هى الأكثر ألقًا وخصوصية بين أفلام السلسلة، وإن لم يَخلُ الأمر من هَتش ساذج شوية فى مطاردة السيارات الأخيرة، والمعركة اليدوية التى تلتها بين هانت وأمبروز على الشاطئ.

ستة أعوام فصلت بين عرض الجزئين الثانى والثالث، صنع كروز خلالها عددًا من أجمل أفلامه مثل فانيلا سكاى وتقرير الأقليّة والساموراى الأخير وكولاترال، تعامل فيها مع ألمع مخرجى هوليوود، كاميرون كرو وسبيلبرج وإدوارد زويك ومايكل مان، قبل أن يخوض المهمة المستحيلة الثالثة مع چى چى أبرامز فى تجربته السينمائية الأولى، بعد أمجاد تليفزيونية حافلة، اشتهر فيها بقدرته على تخطيط وتنفيذ أفكار مبتكرة.. لذا لم يكن غريبًا فيما بعد أن تُسند إليه مهام إعادة تجديد سلاسل كبرى كـ ستار تريك (٢٠٠٩- ٢٠١٣) وستار وورس (٢٠١٥).

فى هذه المهمة، جاء توجه السيناريو الذى اشترك أبرامز فى كتابته نحو المزيد من الشخصنة.. المهمة هذه المرة بالنسبة لـ هانت شخصية أكثر من سابقاتها، ومن تالياتها فيما بعد، سواء منذ بدايتها مع سقوط تلميذته الشابة فى براثن عصابة تاجر السلاح الذى تطارده، ثم مقتلها أثناء محاولة هانت وفريقه إنقاذها.. أو ما ترتب على احتدام الصراع من اختطاف أوين ديڤيان، مهرب السلاح الدولى لـ چوليا زوجة هانت، لإجباره على التعاون معه.. وبناءً عليه يقاتل هانت هذه المرة، يركل ويلبس الأقنعة ويؤدى فقرة القفز من ارتفاع شاهق بتاعة كل فيلم، من أجل اصطياد قاتل تلميذته، أو إنقاذ زوجته الشابة من براثن الڤيلين، الذى اختار له أبرامز أن يكون مختلفًا عن الڤيلينز التقليديين فى أفلام السلسلة السابقة واللاحقة من حيث البناء ومن حيث إسناد الدور لممثل صاحب كاريزما طاغية كالراحل فيليب سيمور هوفمان.. الشخصنة فى هذا الفيلم رفعت من درجة التوتر والتشويق

لأنها ابتعدت بهانت عن نموذج البطل الخارق الأقرب لچيمس بوند، لبطل ذى نقطة ضعف قريبة من نقاط ضعف المشاهد العادى اللى مش هينفعل لقضية استعادة قائمة عملاء سريين أو منع انتشار ڤايروس نزفى، بقدر ما هينفعل بأزمة استعادة زوجة مخطوفة.. وأكد هذا التوجه، ترفع السيناريو عن حشو تفاصيل فنية وتقنية اتهرسِت فى عشرتلاف فيلم عن «قدم الأرنب»، السلاح الذى يسعى ديڤيان لامتلاكه، واكتفى فقط بالإشارة لأنه سلاح مدمر وبس! أو Anti God على حد وصف پنچى.

إذن على عكس ما اهتم به چون وو فى الفيلم الثانى من تقديم صورة مغايرة لها خصوصيتها، مقابل الحفاظ على البناء التقليدى لكاراكتر هانت مع تطعيمه بتاتش رومانسى.. انصب تركيز أبرامز، من مشهد الفلاش فورورد الافتتاحى، على ضخ دم جديد فى شرايين صورة العميل السرى الخارق، من دون عناية مماثلة بالصورة التى خلت من أية خصوصية، ولم تبتعد كثيرا عن مثيلاتها فى أفلام مايكل باى مثلاً.. وربما لم تكن هذه الدرجة العالية من التماهى مما انتظره جمهور السلسلة اللى يهمه مايشوفش بطله الخارق المعتاد فى موقف ضعف أو مذلة، الأمر الذى قد يفسر انخفاض إيرادات هذا الجزء عن بقية إيرادات أجزاء السلسلة.

تسلم براد بيرد السلسلة فى فيلمها الرابع، وكان آنذاك قد حقق شهرة كبيرة فى أفلام الأنيميشن الناجحة التى كتبها وأخرجها لصالح پيكسار.. كان اسم توم كروز فى بورصة الإيرادات قد بدأ يعانى من عثرات متتالية، سببها الانطباع السيئ الذى سببته بعض تفاصيل حياته الشخصية، واستطاع بصعوبة إقناع الاستوديوهات الضخمة بالمشروع.

استفاد بيرد وفريق السيناريو هذه المرة من درس المهمة الثالثة، فغيروا العدسة المسلطة على البطل الأساسى إيثان هانت بأخرى ذات بعد بؤرى أكبر، بمعنى أنهم ابتعدوا بأحداث المهمة الأساسية (والتى عادت چيمسبوندية الطابع!) عن حياة هانت الشخصية، وإن لم يهملوا خطًا دراميًا متعلقًا بزوجته التى اختفت فى هذا الفيلم باستثناء مشهد الفينالة.. وشهدت هذه المهمة توزيعًا للأدوار أكثر عدالة واتزانًا على بقية أعضاء فريق المهمة المستحيلة، مع بناء تاريخ نفسى جيد لكل عضو منهم، وتم إسناد أدوار هؤلاء الأعضاء لنجوم كـ چيرمى رينار، باولا بيتانى، وسيمون بيج، الباقى من الجزء السابق. هذا التوسع فى الاعتماد على البطولة الجماعية أكثر من أى فيلمٍ مضى من السلسلة، فتح المجال واسعًا أمام المخرج وفريق السيناريو لإبداع خطط واشتغالات معقدة شديدة الإثارة، بلغت ذروتها فى مشاهد عملية تبادل أكواد إطلاق الصواريخ النووية والتى تم تصويرها فى برج خليفة فى دُبَىّ، والتى يمكن اعتبارها العمود الفقرى للفيلم.

(بالمناسبة، قفزة توم كروز من نافذة جناحه ببرج خليفة هى الأفضل تخطيطًا وتنفيذًا وتشويقًا بين المشاهد المماثلة فى كل أفلام السلسلة.. يحبس الأنفاس فعلاً!)

والنتيجة، نجاح عالمى ساحق، وقبلة حياة للسلسلة ونجمها الرئيسى، جعلت من قرار إنتاج الفيلم الخامس أمرًا يسيرًا.

هل جاءت المهمة الخامسة على مستوى سابقاتها؟ أفضل؟ أقل؟

لهذا حديث منفصل إن شاء الله.

Mission: Impossible 5 – Rouge Nation (2015)

أربعة أفلام خلال خمسة عشر عامًا، قطعت فيها أفلام الأكشن والسَسپنس، وما تُعرف بالـ B-movies شوطًا طويلاً من التطوير والتجديد واللعب على التيمات المعروفة وكراكترات تقليدية ومبتكرة.. صعدت أفلام السيتيويشنز للذروة، ثم هبطت، وكذلك انبعثت أفلام الكوارث الطبيعية من مرقدها، وبالتزامن معها أفلام الكائنات الفضائية، وحققتا معا البلايين، ثم انزوتا من جديد، لتكتسح من بعدهما موجات هادرة من أفلام الكوميكس، وصراع تكسير العظام بين مارڤل ودى سى.. إنجاز كريس نولان.. صحوتان لـ چيمس بوند.. أفلام سيد الخواتم والهوبيت ونارنيا.. ترانسبورتر وتيكن وأخواتها.. مطاردات فاست آند فيورياس، ومغامرات چيسون بورن وخليفته أليكس كروس.. أجزاء توايلايت وسلاسل وحلقات من الأفلام المأخوذة عن روايات ديستوبيا المراهقين.

أربعة أفلام فى خمسة عشر عام حفلت بدوامات صعود وهبوط، أثبت خلالها صناع السلسلة طموحهم ووعيهم بأهمية التجديد وضخ دماء جديدة فى كل مرة، وقدرتهم على البقاء داخل عدادات البوكس أوفيس، وعلى رأسهم توم كروز، منتج السلسلة ونجمها الأول، والذى أصبحت بالنسبة له بمثابة الدجاجة التى تبيض ذهبًا.

لذا كان سقف التوقع للمهمة الخامسة عاليًا جدًا.

ودى كانت أول ضربة!

مخرج الفيلم وكاتبه هو كريستوفر ماكجواير، وهو السيناريست الذى حاز ثقة استوديوهات هوليوود بفضل الدارما التشويقية الشهيرة The Usual Suspects التى أخرجها برايان سينجر عام ١٩٩٥.. قدم بعدها ماكجواير عددًا من الأفلام متفاوتة المستوى، قبل أن يجمعه عمل ثان بشريكه القديم برايان سينجر، هو فيلم Valkyrie الذى لعب بطولته توم كروز عام ٢٠٠٧، ومن ساعتها وتوم كروز واخده على حجره.. أسند إليه مهمة كتابة وإخراج (2012) Jack Reacher الفيلم الأول من السلسلة الجديدة التى أراد بها محاكاة نجاح ابنته الأولى M: I وهى المحاولة التى أحبطتها إيرادات الفيلم المتواضعة عند نزوله الصالات عام ٢٠١٢.. ثم كتب له ماكجواير سيناريو فيلمه الممتاز Edge of Tomorrow الذى أخرجه دوج ليمان، وعُرِض صيف ٢٠١٤ محققًا أرقامًا لا بأس بها.. وبمشاهدة ومقارنة أفلام ماكجواير عمومًا، وأفلامه الأربعة التى تعاون فيها مع كروز على وجه الخصوص كتابةً وإخراجًا، يمكن أن نخلص لنتيجة مؤداها أنه فى الأساس سيناريست لا بأس به، يكون فى أفضل حالاته عندما تقتصر مهمته على كتابة السيناريوهات فقط ولاسيما التشويقية منها.. أما عندما يجلس فى مقعد المخرج، فإن

نوعًا من الارتباك يصيبه ويؤثر بالسلب على دوره كمخرج وكسيناريست أيضًا!

فى فقرة القفز من عِل فى Rouge Nation على سبيل المثال، يهوى إيثان هانت من حالق ليغوص داخل قاعة مغمورة بالماء، والمطلوب منه أن يسبح كاتمًا أنفاسه ليستبدل شريحة إلكترونية بأخرى مزيفة.. تحدث متاعب مفاجئة كالمعتاد تزيد من صعوبة المهمة وترفع درجة التشويق، وينفد الأكسچين من صدر هانت قبل خروجه من هذه المصيدة، ويدخل فى غيبوبة.. وهنا لجأ السيناريست لأسوأ حل ممكن استخدامه، وهو الحل المسرحى العتيق «الإله من الآلة» أو «المظلة تحت المقعد» بلغة السينما.. فبدلاً من إجهاد فكره فى ابتكار حلول ذكية –كما فعل أسلافه فى المهام والأفلام السابقة- يدفع إلزا، رفيقة هانت، العميلة البريطانية الشابة، للقفز وراءه –بعد أن «استعوءته» (!)- وإنقاذه، واتحلِت الأزمة بسهولة بهذا الحل الدرامى السحرى، وشكرا على كده (!) وهو الحل الذى يمكن تخيل قدر رداءته بالمقارنة بتتابعات ومآزق فقرة القفز مثلاً فى الفيلم الرابع، أو حتى الأول، إنتاج ٩٦!

إلزا فوست (ريبيكا فيرجسون) نفسها، العميلة البريطانية السرية، بطلة الفيلم، والشخصية النسائية الوحيدة به، عانت من قدر كبير من التسطيح واللامنطقية فى البناء.. فمنذ ظهورها الأول فى مشهد تعذيب هانت بعد أسره (وهو أحد أفضل مشاهد الفيلم تصميمًا وتنفيذًا) واختيارها –من النظرة الأولى- الانحياز له وإنقاذه رغم أنهما لم يلتقيا من قبل.. ليه عملِت كدا؟! «لأنه ليس عدوًا» كما أخبرت رئيسها على ضفاف التايمز؟! لأنها أحبته من النظرة الأولى بدليل أنها عرضت عليه أن يهربا معًا، بلاد الله أرض الله؟!

الواقع أن التبريرين ضعيفان، ولا يتفقان وطبيعة عميلة استخباراتية محترفة تخوض غمار مهمة اختراق تنظيم إرهابى دولى، وكان أى منهما بحاجة لشغل وتدعيم، وبخاصة أنها لم تستغرق وقتًا لحسم قرارها بإنقاذ هانت، لدرجة أننى توقعت وجود صلة درامية قديمة ستكشف عنها الأحداث، وهو فى رأيى المتواضع حل أكثر إقناعًا من الحل الضعيف الذى اختاره السيد ماكجواير!

مرة أخرى، الحلول السهلة!

هذه المرة، قوة «المهمة: المستحيل» مُعرضة لخطر مزدوج: خطر المنظمة الإرهابية الصاعدة والمسماة بـ«الاتحاد»، والخطر الآخر هو رغبة الحكومة الأمريكية فى إنهاء عمل قوة «المهمة: المستحيل» وإدماجها فى المخابرات.. وهو التهديد الوجودى الذى تكرر بصور مختلفة فى كل أفلام السلسلة باستثناء الفيلم الثانى.. والمقارنة هنا مفيدة فى توضيح الفارق بين جدية تناول وبناء هذا التهديد فى الأجزاء السابقة، والخفة والاستسهال فى الفيلم الجديد.

التهديد الوجودى لقوة «المهمة: المستحيل» فى الأفلام الأول والثالث (بالذات الثالث) والرابع متشابك ومضفر باحترافية مع القضية الأساسية للفيلم، بحيث لا يمكن فصلهما.. (مؤامرة ينتج عنها مقتل أغلب أفراد الفريق، وتلتصق التهمة بإيثان هانت فتطارده السلطات- عملية يمتزج فيها العملى بالشخصى يتسبب فشلها فى كارثة، يتم على إثرها اعتقال هانت الذى يهرب لإنقاذ زوجته واستكمال المهمة.. وتطارده السلطات!- تفجير الكريملين، التهمة تلتصق بالفريق، اغتيال وزير الدفاع الأمريكى، السلطات تتنصل من الفريق).

هنا بقى، التهديد الوجودى بتصفية قوة «المهمة: المستحيل» ودمجها فى المخابرات واعتقال رجلها الأول إيثان هانت.. التهديد غير مرتبط بالمهمة الأساسية –تعقب «الاتحاد»- ووجوده أقرب لروتين السلسلة، ولحشو الفراغات الزمنية التى عجز ماكجواير عن ملئها بالقضية الرئيسية، بأحداث فرعية لا قيمة لها ويمكن حذفها بسهولة من دون أن تتأثر الدراما.. قلبت الليلة تهريج فى تهريج، ومقلب ورا مقلب، ولا ليهم تلاتين لازمة رغم خفة دم حوار وأداء أليك بالدوين وچيرمى رينار.

وعلى ذكر الأداء.. الأبشع، مش بس الأسوأ (!) هو شين هاريس فى دور الڤيلين.. ريبيكا فيرجسون اجتمع لديها الجمال مع الطلة اللطيفة واللياقة الجسمانية، فكانت الأفضل رغم أنها مش واو، لكن الأعور وسط العميان يصبح ملكًا.. أما توم كروز، فكان فى أسوأ حالاته التمثيلية، واقتصر أداؤه طيلة الفيلم على هزة الرأس ورفع الكتفين والحاجبين مع ابتسامة واثقة، والسبب ببساطة أنه لا يكاد يوجد دور (!) حيث استسهل ماكجواير اللعب على ميراث الچيمس بوند الأمريكى الذى اكتسب سمعة أسطورية بفضل مغامراته السابقة، وأصبح المطلوب من إيثان هانت هو التأكيد على هذه السمعة بلياقته البدنية الأكثر من ممتازة، ثم بهز الكتفين والابتسامة إياها كنوع من الاستهانة إزاء كل تحد يقابله.. مافيش أزمة حقيقية تستدعى التنشنة وتخلق مساحات للانفعال وإبداع الممثل على غرار ما حصل فى المهام السابقة، وزاد الطين بلة ضعف الأداء البصرى لـ ماكجواير الذى –رغم أنها ثالث تجاربه كمخرج!- عانى من مشكلات المبتدئين، فاستخدم عدسات وزوايا تصوير فضحت (ولأول مرة فى هذه السلسلة القائمة على تلميع بطلها الرئيسى) ضآلة وقِصر قامة توم كروز ومعه چيرمى رينار بالمناسبة!

(كروز يعانى مؤخرًا من مشكلة فى اختيارات أدواره بدأت منذ العام ٢٠ تقريبًا، متعلقة غالبًا بتقدمه فى العمر، حيث أصبح يميل إلى تجسيد دور الچان الخارق، مع التأكيد على هذه الصفات على حساب توازن الدراما، كنوع من الرفض لفكرة التقدم العمرى.. وأصبح من الصعب أن

نشاهد له أدوارًا كأدواره فى چيرى ماجواير مثلاً أو ڤانيلا سكاى أو كولاترال).

مشاهد الأكشن كلها باهتة ومكررة (لسببٍ ما تصوروا ان مطاردة الموتوسيكلات ممكن تكون مبهرة أو شئ من هذا القبيل!) باستثناء مشهد التعذيب سالف الذكر، والمعركة التى تلته، ومشهد الطائرة الافتتاحى، والذى كان يمكن استغلاله بدمجه وتضفيره بشكل أفضل فى الأحداث بحيث تتمحور حوله كما حدث مع مشاهد برج خليفة فى الفيلم الرابع، لو أن ماكجواير تعب نفسه شوية!

الخلاصة، لسببٍ ما، سلم توم كروز دقنه لسيناريست متوسط القدرات، ومخرج تعبان، ووضع بين يديه ميراثًا ضخمًا من النجاح المبنى على الإبداع والموهبة والذكاء والاجتهاد، صنعته أسماء عظيمة، دى پالما وچون وو، أبرامز وبراد بيرد، فبدد الأحمق هذا الميراث باستسهاله وضعف قدراته فى فيلم متهالك، إنجازه الرئيسى هو أنه جعلنا نعيد النظر بإكبار للشغل الحقيقى الجاد اللى اتعمل فى الأفلام الأربعة السابقة.

ولاد رزق (٢٠١٥)

فاكر طشاش، جلستنا أنا وأخويا «مفغورى الأفواه» أوائل التسعينات واحنا بنتفرج على شريط ڤيديو لرحلة صعود زينهم جاد الحق من قاع الزنزانة لكرسى إمبراطورية تجارة البودرة.. «الإمبراطور» باكورة أفلام المخرج الشاب الواعد، العائد من دراسة السينما فى أمريكا: طارق العريان.. وطبعًا لسه الموسيقى المختلفة آنذاك والمميزة للفيلم، التى وضعها ياسر عبد الرحمن برضه فى باكورة أعماله السينمائية، محفورة فى تلافيف ذاكرتى السمعية.

فيما بعد، بعد سنين، قرأت وعرفت أن الفيلم منقول بالمسطرة من واحد من أشهر أفلام العصابات هو «سكارفيس» للمخرج الكبير برايان دى پالما، وأن دور زينهم، إمبراطور تجارة الصنف، الذى لعبه الراحل أحمد زكى، هو فى الأصل دور تونى مونتانا، المجرم كوبى الأصل، الذى لعبه آل پاتشينو.. ولكن هذا لم يمنع الاحتفاء النقدى بـ طارق العريان وبالمستوى الجيد لتجربته الأولى، اللى «الكل» استشف منها تأثره بتكنيك السينما الهوليوودية.

ماشوفتش حتى الآن فيلمه الثانى «الباشا» الذى لعب بطولته أحمد زكى أيضًا.. لكن بعده بسنوات تخللتها كليبات غنائية أخرجها طارق العريان، بعضها كان نقلة فى مسيرة هذا الفن فى بلادنا كـ «نور العين» للهضبة.. بعده بسنوات شاهدت فيلمه الثالث «السلم والثعبان» فى بداية موسم صيف ٢٠٠١ –مع أخويا برضه!- فى رنيسانس أسيوط، وكانت قد جَرَت تحت الجسر مياه كثيرة.

كانت حالة من الفوران السينمائى تجرى فى مصر بعد نجاحات «إسماعيلية رايح جاى» و«صعيدى فى الجامعة الأمريكية» والإيرادات المليونية التى حققتها موضة الأفلام الكوميدية بعد طول ركود وانسداد قبلها فى شرايين السينما المصرية.. الأمر الذى شجع رجال الأعمال على نزول مضمار السينما والاستثمار فى إنتاج وتوزيع الأفلام وبناء دور العرض، فحدثت طفرة كبيرة فى الصناعة استمرت لسنوات، وكان ملمحًا هامًا منها اتجاه المنتجين للمراهنة على وجوه شابة طازجة، جديدة نسبيًا بدلاً من الأسماء التقليدية المتربعة لعقود على أريكة النجومية.. وفى هذا السياق وقع اختيار العريان على هانى سلامة وحلا شيحة وأحمد حلمى لبطولة «السلم والثعبان» الذى كتبه محمد حفظى (أولى تجاربه) واتسم بقدر كبير من الاتزان فى بناء الشخصيات، ونقله العريان للشريط السليلودى مستخدمًا أدوات إخراجية احترافية عالية المستوى، ربما لم ينتقص منها إلا الأداء المتخشب لنجم الفيلم هانى سلامة.

ووجه الفيلم، إلى جانب تهمة الأمركة التقليدية، بتهمة أخرى

ساذجة، أنه يقدم أحداثًا عن الشريحة العليا من الطبقة الوسطى، البعيدة فى المستوى المادى واللايف ستايل المبنى عليه، عن حياة وهموم عموم المصريين! والسذاجة هنا ليست فى تحقق «التهمة» من عدمه، بل فى أنها تهمة من الأساس! وأذكر حوارًا صحفيًا أجراه العريان مع حنان شومان فى عدد أغسطس ٢٠٠١ من مجلة «الفن السابع» (فاكره كويس لأنه كان العدد الأخير من المجلة، وتوقفِت بعده عن الصدور) على هامش عرض الفيلم، قال فيه نصًا:

- لا أضع فيلمًا ليرضى كل الناس بمختلف طبقاتهم الاجتماعية والثقافية والمادية، لهذا أؤكد أن فيلمى موجه لجمهور الفيلم الأجنبى ولمن يرتادون المراكز التجارية، وحتى أصل لهذا الجمهور الخاص اختلفت مع الموزع عندما قرر وضعه فى دور العرض بوسط البلد، والتجربة أثبتت صدق إحساسى، فالفيلم إيراداته ممتازة فى المراكز التجارية، ومنخفضة فى وسط البلد.. عندما بدأت فى أواخر الثمانينات كان الموزعون يطلبون أفلامًا تصلح لجمهور نادية الجندى، ولكن هذا الجمهور اختفى الآن، وربما انتقل إلى دور عرض الدرجة الثانية، ووقتها كنت غير قادر على مواكبة هذه النوعية من الجمهور، فأنا مخرج لم أعش فى حارة أو فى الريف لكى أستطيع التعبير عن هذه الأجواء، فهناك من يقدمها أفضل منى ويشعر بها.

(وجدير بالذكر أن هذا الجمهور الكيوت المستهدَف لم يحقق للفيلم من عروضه المحلية إلا ما يزيد بقليل على المليونى جنيه «الإيرادات الممتازة (!)» بينما حصدت عروض «أفريكانو» و»أيام السادات» –وكانا متجاورين معه فى صالات المولات- ستة ملايين واثنى عشر مليونًا على الترتيب).

تبدو المصادفة مثيرة للدهشة وللتأمل حول طبيعة وحجم الحراك الاجتماعى والاقتصادى الذى جرى فى مصر بين أغسطس ٢٠٠١ وأغسطس ٢٠١٥، وانعكس بطبيعة الحال على نوعية وطبيعة وذائقة جمهور السينما الذى استهدفه العريان بأحدث أفلامه «ولاد رزق» الذى بدأ عرضه فى الصالات موسم عيد الفطر الماضى.. فبعد سنوات من انتعاش الصناعة بشقيّها، الإنتاج وبناء دور العرض، وضخ استثمارات خليجية ضخمة، واسترداد مساحات كبيرة من أسواق الخليج والشام كانت قد أغلِقَت أبوابها مع السدة التسعيناتية.. بعد سنوات من الازدهار، بدأ الانحسار لأسباب متعددة، ببطء قبل الألفين وحداشر، ثم تسارعت عجلته مع تداعيات فوضى يناير.. تلك كانت سنوات السبكى بامتياز، ورغم أن فضله لا يُنكر على استمرار دوران عجلة الصناعة فى تلكم الظروف العصيبة، فإنه (بالإلحاح على كاراكتر اللمبى منذ نجاحه المبكر عامى ٢٠٠٠ و٢٠٠٢، ثم استنساخه فى أفلام كوميدية، واستنساخ عوالم وأجواء العشوائيات فى أفلام غير كوميدية) كرَّسَ

لذائقة جماهيرية جديدة متمحورة حول كاراكتر الشاب السـرسجى الجدع الذى يمثل محمد رمضان أحدث آبديت له.. أصبح هذا الكاراكتر بكل ما يرتبط به من ثقافة وأجواء على قدر كبير من السوقية والبذاءة، هو عامل الجذب الرئيسى الذى يدفع الكتلة الكبيرة من الجمهور، وجمهور العيد دومًا هو الأقدر على توفير دوران أسرع لعجلة رأس المال، للنزول من بيوتهم والانتشار فى سينمات وسط البلد ومدينة نصر، لقطع التذاكر ومشاهدة بطلهم المفضل وهو يضرب ويركض ويشتم ويقلِش ويسكر ويضاجع، إلخ...

الأمر لم يخلُ من تأثير مباشر لا يُنكر للحراك الاجتماعى والطبقى، وتآكل المزيد من مساحة الطبقة الوسطى، الأمر الذى لم يعُد معه إقبال جمهور المولات والأفلام الهوليوودية –جمهور طارق العريان المفضل!- كافيًا لتغطية التكاليف الباهظة لإنتاج الأفلام، وبخاصة مع انتشار قنوات القرصنة ونزول نُسَخ مسروقة من الأفلام على الإنترنِت، وبالتالى تراجع إيرادات الفيلم المصرى من عروض السينما، وانخفاض سعر بيعه للمحطات الفضائية الخليجية لأنه أصبح متاحًا على فضائيات القرصنة بعد أسابيع، إن لم تكن أقل، من طرحه بِدور العرض.

هنا، يأتى سيناريو صلاح الجهيني «ولاد رزق» ليحل هذه المعضلة، ويؤكد على قناعة ركيزية هى أن التعالى على أكشن ودراما السرسجية سببه السلق والطلسأة والقولبة (وهى عيوب جعلتنا مؤخرًا نقفش على أفلام هوليوودية ضخمة تكلفت وحققت عشرات ومئات الملايين).. فالفيلم رغم أنه يدور فى ذات الأجواء، إلا أنه فيلم أكشن «حقيقى» مكتوب بجدية وذكاء، ذاكر كاتبه ومخرجه، وهضما جيدًا تراث أفلام العصابات من سيرجى ليونى لمارتن سكورسيزى وكوپولا ودى پالما ومايكل مان، وصولاً لثلاثية أوشن لستيڤن سودربرج، قبل أن يصنعا خلطتهما الخاصة ذات النكهة المصرية الخالصة.. دراما مشوقة، وشخصيات حقيقية مش مجرد كاراكترات مهروسة مرارًا، وذكاء وخفة دم عاليين فى الحوار.. ورغم الأڤورة فى استعمال الشتايم والألفاظ والإيحاءات الجنسية (جرعة مكثفة فعلاً، وصلت لإن أحمد عز خارج من بيت حبيبته بيلعب فى بتاعه) وهو أمر لم أعُد أستسيغه بعد ما التأثير التراكمى لمحصلة التجاوزات الشبيهة فى أفلام السنوات الفائتة بدأ يشتد مجتمعيًا، وبعد ما بقى عندى أطفال ومابقِتش قادر أتفرج على أفلام كتيرة فى البيت قدامهم.. رغم دا، فإن هذه الأڤورة الخشنة للأمانة، صبَت فى ميزان واقعية الفيلم، وامتزجت بالإفيهات فانتزعت الضحك والكركرة انتزاعًا.

هذه المزايا كلها أتاحت لطارق العريان أن يتجاوز كل تجاربه السابقة، وأن يحشد أدواته وخبرات الأفلام والكليبات ليصنع فيلم

أكشن جماهيرى، لا يمكن اتهامه بالتأمرك كما حصل مثلاً وعن استحقاق مع الأكشن الذى صنعه فى «تيتو» عام ٢٠٠٤، ولا بالانفصال عن حياة عموم الشعب المصرى- (التهمة العبيطة!) ولعب بصياغة حقيقية –شاركه فيها السيناريو المحبوك- بالصورة والمونتاچ والموسيقى ليقرطسنا كمشاهدين اتهرسوا فرجة على أفلام النصب والعصابات بتويست مزدوج.. وإذا كان المتفرج المخضرم الأرارى هرش بدرى بدرى ان قعدة عاطف (أحمد الفيشاوى) مع الظابط رءوف الحمزاوى (محمد ممدوح) هى جزء من لعبة أكبر، فإن تبديل الشخصيات بين الفيشاوى وأحمد داود كان مفاجأة حقيقية، رغم ان العريان استعمل هذا التويست مُسبقًا بين آسر ياسين وعمرو سعد فى فيلمه السايكودرامى «أسوار القمر» الذى عُرِض فى مطلع ٢٠١٥.

كل الكاست كان فى أفضل حالاته.. أنا مش من جمهور أحمد عز، وبَاستتقِل دم أغلب أدواره، وآخر مرة طلعت فلوس من جيبى عشان أدخل له فيلم كانت فى ٢٠٠٨ «مسجون ترانزيت»، بس اللى حصل هنا إن حوار شخصية رضا، مادالوش الفرصة إنه يستظرف والشخصية مالعبتش على وتر وسامته وجاذبيته، فكان أداؤه رغم الصراخ والبوتكس متزنًا أكتر من أى دور له فى أى فيلم من أفلامه.. ونفس الشىء ينطبق بشكلٍ أو بآخر على بقية الكاست، عمرو يوسف والفيشاوى وأحمد داوود وكريم قاسم، ومحمد ممدوح طبعًا.. باستثناء ربما سيد رجب الذى كان يومًا ما وجهًا مختلفًا ومُبشرًا، سرعان ما احترق خلال الكام سنة اللى فاتوا بعددٍ من الأدوار السينمائية والتليفزيونية المتشابهة، وعجزت الشويتين بتوعه (التبريقة، الابتسامة «الشريرة»، هَز الرأس) عن مجاراة حيوية أداء زملائه الشبان.

فى ساعة أنتخة أمام التليفزيون بواحدة من الجلسات العائلية، عَلَّق أخويا على تريلر أحد أفلام الأكشن المصرية «طب ما احنا شوفنا الكلام دا فـ مليون فيلم أجنبى قبل كدا!».. فرددت عليه بأننا مش هنخترع العجلة، وإن مافيش سكة عشان نعمل فيلم بتقنيات متقدمة غير إننا نمشى على نفس الطريق اللى غيرنا مشى فيه.. دا غير إن الأمريكان نفسهم مَابقوش عارفين يعملوا أفلام بجودة اللى عملوها مليون مرة قبل كدا! والمفاجأة بقى إن صناع «ولاد رزق» نجحوا فى تحقيق المعادلة الصعبة، واستعملوا التيمات والحركات اللى اتهرست مليون مرة فى الأفلام الأمريكانى فى إنجاز فيلم أكشن «مصرى» حقيقى، مشوق وممتع، فشلت استوديوهات هوليوود العملاقة فى تحقيقه بمشروعات بلوكباسترز بحجم M:I 5 وFurious 7 فى صيف ٢٠١٥.

الفيل الأزرق «مسرحية» (٢٠١٥)

شاهدت عَرض «نيكروفيليا» المأخوذ عن رواية شيرين هنائى، مطلع هذا العام على مسرح «أوبرا مَلك» واتفاجئت بكل هذا القدر من الألق والموهبة والإخلاص والحب فى أداء جميع أفراد فرقة «الحلم» المسرحية.. خرجت مبهورًا بقدرتهم على التعامل مع نص أدبى –رغم ملائمته للتحول لعمل مسرحى- عقدته الرئيسية أن بطلته تعانى من عدم قدرتها على التواصل الطبيعى مع الناس، الأمر الذى تطلب منهم حلولاً إبداعية غير تقليدية.

الوضع فى عَرض «الفيل الأزرق» أكثر صعوبة وتعقيدًا، لأن الرواية كثيرة المشاهد والشخصيات، وتدور أحداثها فى أماكن وأزمنة متعددة، الأمر الذى يصب فى صالحها عند تحويلها لسيناريو سينمائى، ويضاعف من صعوبة تحويلها لنَص مسرحى يعتمد بالأساس على حوار الممثلين وأدائهم العضلى داخل حيز محدود بطبيعته.. إضافة إلى أن المستوى الفنى المتميز للفيلم السينمائى الذى أخرجه مروان حامد بميزانية إنتاجية ضخمة، وحقق نجاحًا كبيرًا فى خريف ٢٠١٤ رفع (رغم اختلاف الوسيط من السينما للمسرح) من سقف التحدى أمام هذه الفرقة المسرحية التى لم يجاوز أكبر أفرادها سنًا العشرين بكثير.

ومن حيث هذه التخوفات الناجمة عن صعوبة مسرحة الرواية، والقلق من مقارنتها بإنجاز الفيلم، جاء النجاح الكبير لفرقة «الحلم» فى تجاوز العقبات وتحويل هذه الرواية الفذة التى تتناول معركة غير تقليدية بين الخير والشر لعمل مسرحى لا يقل عنها إبداعًا، باستخدام ما يتيحه المسرح من أدوات التمثيل والإضاءة والموسيقى والأهم: معالجة النص.

المعالجة هنا، والمسؤولة عنها آيات مجدى مخرجة العَرض، ومن المشاهد الأولى كانت واعية لـ هىَ عايزة إيه بالظبط.. اختصرت بجرأة صفحات كثيرة من الرواية فى استعراض راقص اشترك فيه كل أبطال المسرحية واستعرضوا فيه بحركة أجسادهم فقط علاقات وتاريخ الشخصيات فيما لم يَزِد على الدقيقتين، ثم قفزت –المعالجة- مباشرةً إلى يحيى راشد جالسًا إلى مكتب مديرته فى مستشفى العباسية، متلقيًا تقريعها وتكليفها له بالعودة إلى عمله.

الجسد كان الأداة الرئيسية التى استقر عليها أعضاء الفرقة لاجتياز واحدة من أكبر عقبات مسرحة الفيل الأزرق، وهىَ مشاهد الهلوسة التى يراها يحيى بعد ابتلاعه لأقراص الفيل الأزرق، فترجموا بصريًا بأجسادهم من خلال تصميم حركى بديع –مسؤولة عنه ولاء يوسف، بطلة العرض- مشاهد سيريالية صعبة فى الرواية والفيلم، بالذات مشاهد الحلم الذى ارتد فيه يحيى بوعيه للماضى، ليقف على قصة

المأمون وقميصه والطلسم الذى يستدعى نائل.. تألق الجميع فى تنفيذ هذا المشهد المصمم بفهم وموهبة وخيال، وتم توزيع الأدوار فيه على كل ممثلى العَرض بين كادر أساسى يدور فيه الحدث الرئيسى بين المأمون وزوجته ويحيى، وكادرين جانبيين لكورالين أحدهما يضم بعض الممثلين والآخر عبارة عن محمد جمال لوحده، وتتداخل المحاور الثلاثة بتناغم أستاذى خلق مع الإضاءة والموسيقى والأغانى المُختارة جوًا كابوسيًا جعله عن جدارة ماستر سين العَرض كله.

ومادُمنا قد بدأنا بالأداء الجسدى، فلا بد أن نثَنى بالأداء التمثيلى، والذى يشمل من ضمن ما يشمل الأداء الجسدى.. تحقق لدى الجميع بدرجات قدر عال من الوعى بالشخصيات وفهم لوازمها ودوافعها.. شخصية شريف الممسوس طبعًا كان المجال مفتوحًا أمام مصطفى مهدى ليقدم من خلالها أداءً تمثيليًا وعضليًا مُلفتًا وإن كان مغريًا بشىء من المبالغة فى الأداء الحركى، مقابل أداء هادئ لـ عماد الشرقاوى فى دور يحيى، كان بحاجة لشىء من الدعم من السيناريو لاستخراج تفاصيل تخدم حيوية الشخصية، أكثر من مجرد مونولوج داخلى أو حوار مع لبنى أو شريف.

(ذكرتنى المقابلة بين أداءى مصطفى وعماد بمقابلة شبيهة تناولتها الأقلام النقدية، بين صخب أداء آل پاتشينو فى دور الشيطان، ورزانة أداء كيانو ريفز لشخصية كيڤين لوماكس فى فيلم Devil's Advocate)

دور شخصية لُبنى فى الرواية محدود بشكل ما، ولا يخلو من تقليدية، وانعكس هذا على أداء نيللى كريم فى الفيلم.. ولاء يوسف فى دور لُبنى على المسرح قُيِّدَت بمحدودية الشخصية، وإن ظهرت محاولتها للتجويد وارتداء جلد الشخصية بارتداء ثياب جديدة مع كل ظهور لـ لُبنى على خشبة المسرح، باعتبارها سيدة هاى كلاس من الشريحة العليا من الطبقة الوسطى، واستخدام طبقة هادئة من الانفعال خالية من الأڤورة فى مشاهدها مع يحيى وبالذات مشهد المصارحة العاطفية بما يتوافق مع إنسانة مغلوبة على أمرها، مشتتة بين بيتها وأسرتها وحبها القديم المنبعث من جديد.. هذا الأداء الهادئ الواقعى هو النقيض من الأداء العضلى البارع الذى أطلقت فيه العنان لملكاتها الحركية فى مشاهد الهلوسة والأحلام، فكانت أفضل مشاهدها.

سارة أطميان ومحمد جمال ومها عبد العزيز وأمنية أحمد وأبانوب مجدى وأحمد مصطفى ودنيا هريدى، كانوا على خير ما يرام فى الأدوار الثانية.. سارة أطميان أمسكت بالخيوط الخارجية لشخصية ديچا فى اللِبس والحركة والنظرات، لكن صوتها كان خفيضًا جدًا وبتتكلم

بسرعة، فضاع منى كتير من حوارها ولولا أنى قرأت الرواية أكثر من مرة لكان ممكنًا أن تلتبس علىّ الأحداث لأن الدور ركيزى وبيحِل اللغز..

(الصوت عمومًا كان المشكلة الرئيسية فى العَرض، لأن أصوات الممثلين كانت أحيانًا بتوصلنى بصعوبة –وأنا قاعد فى تانى صف- وكذا مرة أسمع نداءات من الصفوف الخلفية تطالب الممثلين برفع أصواتهم.. إضافة إلى أن الموسيقى –على جمالها- كانت بتغطى أحيانًا على أصوات الممثلين).

أما أحمد مصطفى، فكوميديان خطير خطير، عنده الموهبة وحواره مكتوب بخفة دم، فظهوره كان بيفجر الضحك رغم سوداوية الأحداث ورغم أننا خلاص بقى صعب نضحك.

الإضاءة والديكور فى «الفيل الأزرق» كانا بطلين حقيقيين حَلا معًا مشكلة رئيسية من مشكلات مسرحة الرواية، وهى عقبة تعدد وتنوع الأمكنة.. ديكور سارة إلهامى وحسن نبيل، بسيط، مكتب ومقعده، ومقعدين متقابلين أمامه، فقط.. آه، ولوحة قماشية عريضة مُعلقة إلى الجدار.. ثم يأتى بعده دور إضاءة محمد مجدى ومصطفى نبيل، والتى كانت هندستها هى وسيلة التنقل من مكاتب مستشفى العباسية، لمنزل يحيى، لشقة شريف، لمعرض ديچا، لعوالم الهلوسة السيريالية، للماضى فى بيت المأمون، حيث بدأت المشكلة.

بمنتهى السلاسة، تحول ديكور مكتب يحيى بـ ٨ غرب إلى ديكور شقة شريف المظلمة، بمجرد إظلام القاعة والاعتماد فقط على ضوء بطارية الموبايل فى كف يحيى، يجرى على الجدران مصاحبًا لحواره مع لبنى! وعلى هذا المنوال، تنقلت الأحداث فى الأزمنة والأمكنة والواقع والخيال وداخل نفوس الأبطال وأحلامهم ومخاوفهم، متغلبة على عقبات التمويل ومحدودية الوسيط المسرحى.

بالموهبة والإصرار والجهد مع الخيال الواسع، والوعى المبنى على الثقافة استطاع شباب «الحلم» اجتياز العقبة تلو الأخرى، وتحقيق حلمًا استمتعنا بمعايشته معهم لما يقرب من الساعتين، وخرجت فى نهايته آيات مجدى، المايسترو الشابة، مخرجة العرض وصانعة المعالجة المسرحية، لتحيينا وتقدم لنا أبطالها، واتكسفت يا عينى تقدم نفسها كمخرجة للعَرض (!) لولا أن استلم المايك أحد زملائها –محمد جمال، على ما أذكر- وأنقذ الموقف!

لتانى مرة بعد عرض «نيكروفيليا» يبهرنى شباب «الحلم» بموهبتهم ودأبهم وعشقهم لفنهم وتوجيه طاقاتهم لعمل فن حقيقى جاد، بدلاً من إهدارها على هرى العوالم الافتراضية.. عرفت من صفحة المسرحية على فيسبوك أن تمويل العَرض ذاتى من جيوب أفراد الفرقة، وأتمنى أن سبونسرز أذكياء ينتبهوا لإبداعهم ويستثمروا فيه، خصوصًا أن الإقبال الجماهيرى كما رأيته كان ما شاء الله أكثر من رائع.

پيدچ «الحلم» على فيسبوك:
https://m.facebook.com/El7elmTheaterTroupe

The Visit (2015)

قناعتى الشخصية كمَشاهد مُخضرم لأفلام الرعب، وقارئ قديم لكتيبات ما وراء الطبيعة، هى أن فيلم الرعب الجيد (وكذلك رواية الرعب الجيدة) هو الذى يجعلك عندما يشتد وطيس أحداثه، تلوم نفسك على الزج بها فى هذه التجربة التى تجمد الدم فى العروق.

الفكرة هى أنه ما دام الفيلم استطاع الوصول بمُشاهدُه «المهروس أفلام رعب» لهذه المرحلة من التأثر، فقد استوفى بالضرورة شروط الجودة الفنية، من حدوتة مخيفة وسيناريو مكتوب بحرفية ومخرج شاطر يجيد التعامل مع أدواته وخلق أجواء ملاءمة، والأهم: احتواؤه على اختلافٍ ما عما سبق وشُوهِدَ مرارًا من قبل.

بعد محاولتين فاشلتين نقديًا وجماهيريًا لاقتحام سينما الفانتازيا والخيال العلمى ذات الميزانيات الضخمة فى فيلمى The Last Airbender (2010), After Earth (2013)، عاد إم. نايت شيامالان فى فيلمه الجديد «الزيارة» لمنطقته الأثيرة، سينما الرعب والتشويق والتى لمع اسمه بشدة كأحد نجومها عقب النجاح المدوى لفيلمه الشهير «الحاسة السادسة» عند عرضه فى صيف ١٩٩٩، والذى استوفى فيه شروط الجودة الفنية المذكورة عاليه.. ولا نبالغ إذا قلنا إنه استطاع بالتويست الشهير فى نهايته، التعليم على جمهور أفلام الرعب حول العالم، وضم أرض بكر جديدة من تِيمٍ وأفكار وأدوات لزمام سينما الرعب والتشويق.

مغامرة شيامالان السينمائية الجديدة حملت الكثير من دلائل الذكاء الفنى والتجارى، فبعد التراجع الحاد فى إيرادات أفلامه الأخيرة، وهو تراجع يتحمل هو مسؤوليته بالكامل بحكم كونه كاتب ومنتج ومخرج هذه الأفلام الخاسرة، لجأ شيامالان فى مشروعه الجديد للنمط المستقل.. فيلم تشويقى بميزانية مليميّة لا تتجاوز الخمسة ملايين دولار، ولا تسبب قلقًا لاستوديوهات هوليوود المتوجسة من فشل الفيلمين الأخيرين.. وجوه جديدة، لا نجوم، لا مؤثرات، أماكن تصوير محدودة، وحدوتة مشوقة جذابة تستوعب الشروط السابقة كلها.. وساعده على ذلك كونه الصانع الرئيسى للفيلم، وخيوط اللعبة بالكامل فى يده.

لَعِبَ السيناريو على خليط من تيمات رعب ناجحة.. البيوت المسكونة.. البيئات المنعزلة.. الأشخاص غريبو الأطوار.. الخوف من الودودين أكثر من اللازم.. إضافة إلى تويست بارع فى الربع الأخير من الفيلم، قريب فى مفاجأته وتأثيره (وليس طبيعته) من تويست «الحاسة السادسة» الشهير.. ثم استخدام موتيڤات بصرية غزت

شاشات أفلام الرعب خلال الخمسة عشر عام الأخيرة، مثل تصوير مشاهد الفيلم بالكامل (للدقة: أغلبها) بكاميرات منزلية محمولة، وكأنها لقطات يلتقطها أبطال الفيلم أنفسهم، لغرضٍ يختلف من فيلمٍ لآخر، فيما يُعرف بتكنيك الـ Found Footage وهو التكنيك الذى أدخله الشابان دان ميريك وإدواردو سانشيز لأول مرة فى القاموس السينمائى سنة ١٩٩٩ -تلك السنة المباركة- بفيلمهما النقلة فى تاريخ سينما الرعب Blair Witch Project ليُعَمَم استخدامه بعدها فى تجارب عديدة بمناسبة ومن دون مناسبة.

وأيضًا الكليشيه البصرى المأخوذ عن سينما الرعب اليابانية للمرأة المسخ التى تقترب زحفًا على أطرافها الأربعة، بينما خصلات شعرها المنسدلة على وجهها تخفى ملامحها، إلخ...

الجديد المختلف الذى لعب عليه سيناريو شيامالان هذه المرة هو مبعث الرعب.. ليست العفاريت ولا الأرواح الشريرة ولا موتى يجهلون أنهم كذلك.. مبعث الرعب الحقيقى ها هنا هو غرابة الأطوار المرضية المصاحبة للشيخوخة.. عندما بدأ الخطر يفصح عن نفسه فى مشاهد جولات الجدة الليلية فى أنحاء المنزل المظلم، استرجعت خبرة قديمة مررت بها فى أواخر الثمانينات -إجازة صيف خامسة ابتدائى على ما أذكر- إذ قضيت ليلتى نائما على كنبة فى صالة بيت جدتى، وفتحت عينىّ فجرًا لأجد والدها (والد جدتى!) الشيخ التسعينى جالسًا فى ظلام الصالة على المقعد المقابل لى.. لزمن لم أحسبه طبعًا ظللت أرقب برعب، من تحت الكوفِرتة، جلسته التى لم ينفك خلالها يحرك رأسه كالبندول يمنةً ويسرة ولأعلى ولأسفل.. لتجيبنى جدتى فى الصباح أن والدها معتاد على هذه الجولات الليلية، وأن الحركات البندولية المنتظمة ما هى إلا تمارين من أجل فقراته العنقية! رحم الله كليهما.

الإيقاع متمهل مثير للتوجس تتصاعد وتيرته مع تقادم الأحداث، وهندسة توزيع الصدمات والخضات على مناطق الفيلم لإدارة رفع تأثر وتفاعل المُتفرِج مع الأحداث المفزعة (شيامالان يحقق هنا بطولة حقيقية).. الفاوند فوتاچ لم يضف كثيرًا لجماليات الصورة، وإن كان لعب دورًا شبيهًا بالدور الذى لعبه فى «پارانورمال أكتيڤيتى» وبالذات فى مشهد اللقطات التى صورتها الكاميرا ليلاً للجدة المختلة فى جولاتها.

وإضافة أخرى اهتم بها شيامالان هى تطعيم الأحداث المرعبة بتاتش كوميدى خفيف الدم، لا أستطيع الجزم بأنه خفف من حالة الشدة العصبية التى صاحبت المشاهدة، ولكنه انتزع ضحكات مجلجلة حقيقية من جمهور المشاهدين فى قاعة العرض التى امتلأت عن بكرة أبيها.

يمكن القول إذن إن رهان إم. نايت. شيامالان قد أصاب قدرًا مُرضيًا

من النجاح.. فيلم مستقل، مصنوع بميزانية هزيلة، تجربة رعب مثيرة على قدر طيب من الاختلاف والجودة الفنية، إيرادات جيدة تجاوزت من السينمات الأمريكية وحدها عشرة أضعاف الميزانية.. تجربة مشاهدة رعب مثالية، وعودُ أحمد لـ شياماالان لداره بعد أن اتقل مقداره فيلمين ورا بعض.

The Walk (2015)

يقول المخرج الفرنسى كلود سوتييه:

«تتغير الأماكن، وتتغير الشخصيات.. ولكن التيمات البارزة تتكرر.. فى الواقع، برغم الطاقة التى أودعها فى كل فيلم لجعله مختلفًا، ففى النهاية اكتشفت أننى ظللت أصنع نفس الفيلم طيلة حياتى»..

ما هو القاسم المشترك الأكبر بين أبطال أفلام روبرت زيمكس، المخرج الأمريكى الكبير: فورست جامب المتأخر عقليًا الذى يحقق النجاحات الرياضية والتجارية والعسكرية فى ڤيتنام، ود. إيلينور أروك، عالمة الفيزياء التى تخوض رحلة إلى المجهول لعمل أول اتصال من نوعه بين البشر ومخلوقات من الفضاء الخارجى.. كلير، الزوجة والأم التى تستقبل رسائل من روح قتيلة استوطنت بيتها.. وتشاك نولاند الذى يقضى أربع سنوات معزولاً فى جزيرة نائية بقلب المحيط يصارع من أجل البقاء.. وفيليب پيتيت، الشاب الفرنسى الذى يخوض مغامرة حقيقية شديدة الخطورة بانتقاله مشيًا على كابل ممدود على ارتفاع مئات الأمتار بين برجى مركز التجارة العالمى؟

إنها الرحلة.. المسيرة.. (العنوان الّذى اختاره زيمكس للفيلم) المغامرة الفردية الكبرى التى يخوضها الإنسان طوعًا أو كرهًا ليتحقق إثر مواجهته لقوى عظمى أكبر منه.. هذه القوى قد تكون السلطة أو النظام الاجتماعى أو الطبيعة أو المجهول أو حتى الذكريات السيئة المدفونة عمدًا فى ظلام العقل الباطن.

فى المونولج الافتتاحى، يقول فيليب پيتيت، بطل الفيلم، مخاطبًا الكاميرا/ نحن:

«إنهم يسألوننى دومًا لماذا تتحدى الموت.. القدر؟ لماذا تسعى للموت؟ حسنًا أنا لم أسع بما فعلت للموت.. بل للحياة».

ماذا كانت حياة پيتيت لتصبح لو لم يستغل موهبته فى التوازن على حبل دقيق، لخوض هذه المغامرة الخطيرة؟ مجرد فنان شارع آخر يؤدى بعض الأكروبات الاستعراضية لينتزع إعجاب المارة وبعض من عملاتهم المعدنية؟! أوليسَ هذا بمثابة «موت» فعلى لمن نال هذه الموهبة غير العادية؟!

كوينتن تارانتينو عاملاً فى مكتبة لتأجير شرائط الڤيديو؟! عبد الحليم حافظ مدرسًا للموسيقى فى مدرسة بنات؟!

إنها تلك الجذوة التى تشتعل فى قلب كل ذى موهبة، وكل الناس أصحاب مواهب بشكلٍ أو بآخر، ولكن من يتميز هو فقط من يستشعر حرارة هذه الجذوة فى قلبه ويتركها لتقوده.. الجذوة التى تدفع أصحابها لأشد الأفعال جنونًا وجموحًا، من أجل ماذا؟ يقول پيتيت: «لا أعرف تحديدًا.. ولكننى سأكتشف ذلك».

لم يَختر روبرت زيمكس إذن أن يروى پيتيت حدوتته من فوق تمثال الحرية، الرمز الأمريكى، اعتباطًا.. فأمريكا نفسها هى ثمرة سير آخر على حبلٍ معلق، ومغامرة بحار جرىء انطلق فى رحلة إلى المجهول لاستكشاف طرق للتجارة، وانتهت إلى دولة كوزموبوليتانية تحكم العالم.

هذه الرحلات/ المغامرات الكبرى لا تخلو من طابع وجودى محسوس، نلمحه فى كل أفلام زيمكس.. يزداد وضوحًا أو يتراجع للخلفية بحسب طبيعة المغامرة ونوعية الفيلم، ولكنه محسوس ومؤكد.. وكالعادة، تترجم صورة زيمكس هذا الملمح الوجودى بقدر عال من الشاعرية والحساسية.. ففى تلك اللحظة الرهيبة التى يضع فيها پيتيت قدمه على الحبل (بعد ليلة مشحونة بالقلق والأكشن والخطر فى مراوغة رجال الأمن، والتغلب على العقبات لإحكام شد الحبل بين البرجين).. فى تلك اللحظة المفصلية، تحتشد سحب الضباب فى سماء نيويورك لتغطى الشوارع والبيوت والناس والسيارات.. اختفت التفاصيل والمدينة والعالم كله، ولم يتبق أمام عينى پيتيت المُعلق على ارتفاعٍ شاهق إلا ضباب أبيض يخترقه «حبل ممتد نحو الأزل».

القوة العظمى هنا التى خاض پيتيت مغامرته الخاصة ليتحداها، هى قواعد الطبيعة بما وُهِبَته هى نفسها من موهبة وقدرة ورشاقة وإصرار.. ففى واحدة من جولاته على الحبل المعلق بين برجى مركز التجارة العالمى، يقرر أن يستلقى على ظهره مواجهًا السماء على ارتفاع مئات الأمتار.. مشهد غير طبيعى، ولكنه لا يكسر قواعد الطبيعة، فالفتى مستلق على سلك، يرتكز وزنه عليه طبقًا لقانون الجاذبية، ولو لم يوجَد السلك لما تواجد پيتيت فى هذا المكان وهذا الوضع.

«شعرت أن الحبل يساندنى.. والبرجين يساندان الحبل».

ولكن هذا الوضع لا يستمر طويلاً، فسرعان ما يأتى التحذير من التمادى فى هيئة الطائر الأبيض ذو العين الحمراء.. يحلق عن كثب ويدنو بشدة من پيتيت المستلقى على الحبل، وتركز الكاميرا بلقطة كلوز على العين الحمراء إمعانًا فى التحذير واضح الدلالة من الاستمرار فى التحدى.

هنا تتضح لنا طبيعة التحدى كما يراه ويفهمه زيمكس ويعبر عنه فى فيلمه وفى أفلامه السابقة.. فهو من البداية لا يقصد من التحدى الدخول فى مواجهة ضد الطبيعة/ الخالق لكسر القواعد التى تُسيِّر الكون، ولكن لفهمها.. لاختبار تحقيق أقصى ما تمنحه هذه القواعد من إمكانيات.

«الحبل يحذرنى من التمادي».

تحليق الطائر واهتزاز الحبل كانا بمثابة الرسالة لـ پيتيت بأنه قد حقق هدفه ووصل بالفعل لأقصى ما تسمح به مواهبه غير العادية، وأن التمادى «بهذا القدر من المواهب» غير ممكن (ولا يمنع أن يكون ممكنًا مع مواهب بكم وكيف مختلفين).. وعليه، يكتفى پيتيت بهذا القدر من الإنجاز ويعود أدراجه مكللاً بالنجاح والشهرة بعد أن حقق أسطورته وسجل مساحة جديدة من التعاطى مع قوانين الطبيعة.. التفسير الذى يتفق والحس الإيمانى/ القدرى/ الميتافيزيقى القوى لدى زيمكس، والذى لمع بوضوح فى مشهد الريشة الشهير فى «فورست جامب» ومشاهد رحلة إلينور الفضائية فى «كونتاكت»، ويمكن من دون خطأ كبير اعتباره الوجه الآخر لعُملة روبرت زيمكس، لـ تيمة المغامرة الفردية لاستكشاف حقيقة المجتمع، الكون، المجهول.. حتى مغامرة كلير (ميشيل فايفر) الزوجة الرقيقة فى «ما يختفى من أكاذيب» (٢٠٠٠) قادتها لاكتشاف الجانب المظلم من زوجها نورمان (هاريسون فورد) من خلال وسيط ميتافيزيقى، وهو روح العشيقة الشابة التى قتلها الزوج.

فى «كونتاكت» (١٩٩٧) جمع روبرت زيمكس چودى فوستر وچيمس وودز، بطلى فيلمه فى مشهد واحد مع بيل كلينتون، الرئيس الأمريكى آنذاك، وقبلها بثلاثة أعوام جمع بطله الأشهر فورست جامب بعددٍ من الرؤساء الأمريكان.

زيمكس من المخرجين المعروفين بتوظيفهم للتكنولوچيا لخدمة الدراما بالدرجة الأولى، لا لمجرد الحصول على صور خيالية جذابة أو انفجارات ضخمة أو حيوانات خرافية، إلخ... وهو هنا فى The Walk يوظف تقنيات الـ 3d والآيماكس لنقل الإحساس الواقعى بالارتفاعات الشاهقة، على نحوٍ شبيه بما فعله زميله ألفونسو كارون فى «جراڤيتى» قبل عامين.. ونتيجة التجربة إجمالاً جيدة جدًا ربما أكثر من اللازم، لأن الإمعان فى إتقان الصورة خلق لدَىّ إحساسًا ظل يفرض نفسه، أن هذا القدر من التميز البصرى لا يمكن أن يكون حقيقيًا.. لا يمكن ألا تكون هذه كروما.. لا يمكن أن تكون هذه اللقطة الصعبة طبيعية، إلخ!

النجاح الحقيقى لصورة زيمكس كان فى الانتقال من حالة التوتر والقلق والتنشنة، التى عاشها الشابان پيتيت ورفيقه الفرنسى چيف طيلة الليل، لشد الحبل والهروب من الأمن (والتى بلغت ذروتها فى مشهد «الرجل الغامض» أحد أفضل مشاهد الفيلم) مرورًا بحالة التوتر والتهيب قبيل بدء المغامرة، وصولاً إلى حالة السلام الوجودى الذى ملأ قلب پيتيت بعد أن خطا خطواته الأولى على الحبل المشدود بين البرجين.

«ما شعرت به حقًا هو.. السلام».

السلام الذى يشعر به كل صاحب موهبة، كاتب، شاعر، راقص، مغن، ملحن، لاعب شطرنج، متسلق جبال، ملاكم، إلخ... فى أثناء ممارسة شغفه.. حالة من السلام والتصالح والتوحد مع نواميس الكون، تجعل الفنان غير راغب فى مرور هذه اللحظات النورانية ليعود للعالم القبيح الخالى من هذا السحر.. الأمر الذى يفسر استمساك پيتيت بالبقاء على الحبل لأطول زمنٍ ممكن.

اختيار زيمكس لتناول مشاهد السير على الحبل من هذه الزاوية بدلاً من الزاوية التشويقية التقليدية المهروسة، عكس ذكاءً ووعيًا فائقًا بالحالة الروحية شديدة الخصوصية.. ونجاحه فى تجسيدها جاء من خلال استخلاص أعلى أداء ممكن من التصوير والمونتاچ والموسيقى وبالطبع التمثيل.. وفى هذا الصدد -التمثيل- حقق چوزيف چوردن ليفيت إضافة بارزة لمشواره القصير الحافل بالأدوار الجيدة، ونجح من خلال لياقته الممتازة وانفعالاته المحسوبة الممتلئة بالعفوية والحيوية فى التنقل بين حالات الشغف والإحباط والإصرار والتنشنة والرهبة ثم الوصول أخيرًا للسلام الداخلى من على حبل مشدود على ارتفاعٍ شاهق من سماء نيويورك.. كل الممثلين هنا كانوا على قدر المسؤولية، وفى مقدمتهم طبعًا بن كنجسلى فى دور بابا رودى، لكن ليفيت كان بالفعل حالة استثنائية فى تقمصه لشخصية وانفعالات الشاب فيليب پيتيت، وبشكلٍ ما بدا وكأنه يمثل سيرته الذاتية.. ليفيت بالمناسبة واحد من الفئة النادرة من أبناء جيله من نجوم هوليوود الذين يملكون من الموهبة والكاريزما والحضور ما يذكرنا بنجوم الجيل الأسبق الذين كبرنا على أفلامهم، ولم تستطع ماكينات هوليوود تفريخ المزيد منهم طيلة العقد الفائت.

رجوعًا لـ زيمكس الذى نجح فى تقديم فيلمًا ناجحًا مشوقًا، يمكن بسهولة التقاط الخيط الذى يربطه بفورست جامب وكونتاكت وبقية أسلافه فى فيلموجرافياه المتميزة، وهو -الخيط- المغامرة الإنسانية الفردية الكبرى من أجل التحقق، والتى هى من دون شك مغامرة زيمكس نفسه، والتى تجد طريقها لكل فيلم من أفلامه.

Crimson Peak (2015)

خبرتى مع سينما جوليرمو دل تورو، المخرج المكسيكى البدين، ليست مشجعة.. لم أشاهد بعد فيلمه الفانتازى الأشهر Pan's Labyrinth (2006) وكذلك أفلامه الهوليوودية Blade 2 (2002) Hell Boy (2004) & Hell Boy: The Golden Army (2008) لم أشاهد منها فيلمًا كاملاً على بعضه، ربما مشهدًا من هنا، ومعركة من هناك، من دون أن يشجعنى ما رأيت على الجلوس واستكمال المشاهدة.. فرصته العادلة معى أو فرصتى أنا معه كانت قبل عامين فى فيلمه Pacific Rim (2013) الذى خرجت منه متعادلاً، فلا هو بالفيلم الواو، ولا بالممل.. حدوتة عادية ولكنها مروية بسلاسة، ومشاهدة لطيفة سرعان ما نسيت كل شئ عنها بعد خروجى من صالة العرض، باستثناء ربما أن الصراع كان بين تنانين وروبوتات عملاقة قريبة فكرتها من فكرة روبوتات المانجا اليابانية الشهيرة جراندايزر ومازنچر.

هذه الخبرة لم تكن مُشجعة، ربما لأن سقف التوقع كان عاليًا مع الشهرة الكبيرة لـ دل تورو، ولكنها لم تقفلنى لدرجة الامتناع عن دخول فيلمه الجديد Crimson Peak والذى خرجت منه بما رسخ الانطباع الذى خرجت به من مشاهدة الفيلم السابق.. اللى هو إيه؟ اللى هو إن الصورة المبهرة عند دل تورو هىَ الأساس، ومن بعدها/ أو على أساسها/ أو لخدمتها، تأتى بقية عناصر الفيلم وعلى رأسها الحدوتة.

فى «كريمسون پيك»، الحدوتة تقليدية للغاية.. فانتازيا أخرى ككل أفلام دل تورو، ولكنها هذه المرة تندرج تحت نوعية الرعب القوطى، بكل ما يرتبط بهذه النوعية من تيمات وكاراكترات وأجواء، بل وألوان.. هذه الحدوتة التقليدية فرَدها دل تورو فى السيناريو الذى شارك فى كتابته بقدر لا بأس به من التدفق والذكاء فى طرح أوراقه وشخصياته والتلاعب بالتفاصيل من أجل التلاعب بالمُشاهِد نفسه.. المشكلة أن هذا الشغل يذهب أدراج الريح بسبب التقليدية، فكل هذا شوهِدَ مرارًا وتِكرارًا، فمن بعد المشاهد التمهيدية تتضح ملامح العلاقة الغامضة بين توماس شارب (توم هيدلستون) وشقيقته لوسيل (چيسيكا شاستين)، وأن ما بينهما يتجاوز العلاقة الطبيعية بين أخ وأخت.. وسواء كان زواجًا أو زنا محارم، فالمفاجأة هنا ضعيفة أو متوسطة على أعلى تقدير.. بالبلدى: ماتفاجِئناش!

والحق أن هذا القدر من التقليدية، وإن كان قد خصم من رصيد الفيلم الكثير، فإن السيناريو -كما حدث فى «پاسيفيك رِم»- تجاوز فى حكيه هذه السلبية، وسار بإيقاع مشدود ببراعة عبر مناطق الحدوتة ليصل بها لبر الأمان.. والأمان هنا المقصود به استمتاع المُتفرِج

بمشاهدة الفيلم كاملاً من دون تململ أو تذمُر رغم تقليديته، وتحقق عنصر التشويق بعد أن أصبح الرعب هدفًا صعب المنال بالذات فى فيلم الرعب القوطى، حيث تنخفض فرصة تماهى المُشاهِد مع أبطال يعيشون فى قلاع ضخمة مظلمة مقارنةً مثلا بتماهيه مع طفلين محبوسين فى بيت معاصر منعزل مع مجنونين مُسنين فى فيلم شيامالان الأخير The Visit.

«قوطية» الرعب هنا منحت دل تورو الفرصة لـ«يبرطع» فى ميدانه المفضل: الصورة.

وبالفعل، استغل المكسيكى الفنان كل المفردات البصرية للرعب القوطى من قِلاع شاهقة وقصور قديمة ذات حجرات وسراديب مظلمة تضيئها الشموع، وديكورات ملأى بزخارف ذات تكوينات مُقبِضة، تماثيل وبورتريهات لوجوه مخيفة، ستائر وفساتين مطرزة بالدانتيل، ونسوة شاحبات الوجوه يرتدين السواد.. استغل دل تورو هذه التفاصيل القوطية فى تقديم صورة أخاذة للفيلم ككل، خدمت التشويق وإثارة التوجس، وحققت جماليات وحشية بالذات فى المشاهد الأقرب للّوحات، والتى تمازج فيها اللون الأحمر، سواء احمرار الدماء أو الحديد الخام فى باطن الأرض، مع بياض نتف الثلج.. ولعل مشهد تحطيم جمجمة الأب، الثرى الأمريكى، على حافة الحوض فى حمام النادى، بتصميمه، بتقطيعه، بألوانه، هو خير مشاهد الفيلم.

غير أن الفصلان كان يحدث كلما أطل الجرافيك برأسه، والسبب أن السيد دل تورو اختار أن تخرج صور الأشباح شديدة الرداءة والاصطناع، فى هيئة هياكل عظمية سوداء وحمراء اللون تفتح أفواهها لتصرخ كاشفة عن أسنان نَخِرة.. واحنا نخاف وننبهر بقى وكدا!

(ذكرنى هذا الاستخدام الردىء للتكنولوچيا فى تجسيد الأشباح بفيلم رعب «قديم» من إنتاج عام ١٩٩٩ (!) هو The Haunting الذى حقق نجاحًا كبيرًا عندنا فى مصر، ووصلت إيراداته لـ ٩٠٠ ألف جنيه وهو حصاد طيب بالنظر لأسماء نجومه مثل ليام نيسون وكاترين زيتا چونز، والذين لم يكونوا قد رسخوا أقدامهم بعد فى السوق المصرية آنذاك.. واستخدم مخرجه الهولندى چان دى بونت الجرافيك فى تجسيد الأشباح، فجاءت النتيجة مثيرة للضحك أكثر من الرعب).

ميا واسيكوسكا بطلة الفيلم الرئيسية لم تكُ على ما يرام، مجرد حسناء شاحبة مذعورة كما يقول الكتالوج، يحكم الخطر خيوطه حولها من دون حول لها ولا قوة.. وتفوقت عليها چيسيكا شاستين بانفعالات أكثر حيوية، بالذات فى مشاهد غيرتها المكتومة.. أما قصب السبق، فذهب بلا تردد لـ توم هيدلستون، وهو واحد من الوجوه الشابة النادرة ذات الكاريزما فى الجيل الحالى من نجوم هوليوود.. سرق الكاميرا فى كل مشاهده، وحافظ على درجة عالية من التوازن فى تنقله الحائر

بين وجهى الخير والشر.. وواضح أنه استحلى ينضرب بالقلم من بطلات أفلامه من بعد صفعة ناتالى پورتمان فى الجزء الثانى من Thor..

تجربة لا بأس بها، وفيلم مُسلٍ لا يخلو من متعة، تنساه بعد خروجك من دار العرض.. أما الطفل المكسيكى البدين، الشغوف بالفانتازيا، والمولع بالألوان وبالصورة المبهرة على حساب الحدوتة، فـ«أنا مش دل تورو.. بس بَاحترمهم».

Sicario (2015)

جولة أخرى من الحرب الأمريكية على تجارة المخدرات فى مدينة مكسيكية جديدة.. صراع بين كارتلات (اتحادات/ عصابات) المخدرات.. پينسيو دل تورو.

ليس هذا فيلم Traffic الشهير الذى أخرجه ستيڤن سودربرج عام ٢٠٠٠ ونال عنه أوسكار الإخراج، واحتفينا به على هذه الصفحة قبل أسبوعين.. والحق يُقال إن الفيلم الجديد Sicario (وهى لفظة مكسيكية ترجمتها «قاتل مأجور») يشترك مع ترافيك فى الموضوع والرؤية وبعض الخيوط الدرامية، بل وبعض الشخصيات.. ويمكن بدون مشكلات اعتبار الفيلم الجديد جزءًا ثانيًا أو سيكوالاً لـ ترافيك بعد مرور خمسة عشر عامًا (الفارق الزمنى بين الفيلمين)، واستكمالاً لواحدة من حكاياته الثلاث، وهى حكاية خافيير (بينيسيو دل تورو) الشرطى المكسيكى الشاب الذى يستغل صراعات كارتلات المخدرات فى بلدته المكسيكية لضرب إحداهما بالأخرى، ثم يستغل احتياج الحكومة الأمريكية لمساعدته فى الإيقاع بصاحب الكارتلة الأخرى، فيساعدهم ويتكسب من وراء ذلك ملعبًا للبيسبول أقامه الأمريكان فى بلدته لتصريف طاقات الشباب المكسيكى فى الرياضة.

«أليخاندرو لا يعمل لحسابنا، ولكن لحساب كل من سيقوده لقاتل زوجته وابنته».

فـ أليخاندرو فى «سيكاريو» (يؤدى دوره بينيسو دل تورو أيضًا) يلعب مثل خافيير «ترافيك» على صراعات الكارتيلات المكسيكية والحكومة الأمريكية لتحقيق هدفه.. والهدف هنا ليس وطنيًا عامًا كما كان فى الفيلم القديم (بناء ستاد بيسبول من أجل شباب بلدته)، ولكنه هدف شخصى، للثأر من قاتل زوجته وابنته، وهو زعيم إحدى كارتلات المخدرات بالمكسيك.

فلو أننا بدلنا اسم البطل أليخاندرو فى «سيكاريو» إلى خافيير، لأصبح لدينا سيكوالاً ممتازًا وامتدادًا منطقيًا لشخصية الشرطى المكسيكى بعد مرور خمسة عشر عاما.. أربعينى.. ممتلئ بغضب مكبوت.. حقق نجاحًا مهنيًا بوصوله لمنصب المدعى العام، قبل أن يتركه ويتفرغ لمطاردة زعيم كارتلة المخدرات المتسبب فى ذبح زوجته وابنته، بنفس الأساليب التى أوقع بها بأباطرة المخدرات قديمًا فى ترافيك.

هذه الصلة القوية بين الفيلمين، ترافيك (٢٠٠٠) وسيكاريو (٢٠١٥) لها أثرها السلبى على الفيلم الجديد لأنها تفرض عليه مقارنة ليست فى صالحه، فهو فى التقييم النهائى لا يعدو كونه فيلم أكشن جيد الصنع، وفقط.

الممثل التليفزيونى تايلور شيريدان فى تجربته الأولى كـ سيناريست، استطاع عمل مادة خام لفيلم أكشن لا تخلو من أبعاد سياسية مثيرة للاهتمام.. فهو يبدأ ونبدأ نحن معه الحدوتة مع بطلتها الشابة كايت (إيميلى پلانت) عضوة فريق التدخل السريع والمستمسكة بالأخلاقيات والالتزام بتطبيق القوانين فى أجواء حرب لا تسمح بهذه المثاليات، لتفاجأ فى غضون رحلتها على أرض المعركة بأن مسافة شاسعة تفصل بين المبدأ وتطبيقه، والهدف وما يمكن تحقيقه، بل وطرق تحقيقه

«حتى نصل لإقناع ٢٠٪ من سكان هذا البلد بالتوقف عن تعاطى المخدرات.. فليس لدينا ما نفعله إلا الحفاظ على توازن النظام هناك».

هذه الكلمات على لسان مات (چوش برولين) مندوب وزارة الدفاع وقائد العملية، تهدم مفهوم كايت، الشابة المثالية، لطبيعة الحرب على المخدرات بالمكسيك، والتى أصبحت الانحياز لواحدة من كارتلات المخدرات ضد الأخرى من أجل إقرار نظامٍ ما يسيطر على فوضى التجارة الممنوعة داخل المكسيك.. نظام يمكن التعامل معه أومقاومته مستقبلاً.. الأمر الذى يمكن فى ضوئه النظر للسياسة الأمريكية فى التعامل مع منطقة كمنطقة الشرق الأوسط مثلا، بما تزخر به من صراعات طاحنة بين دكتاتوريات عتيدة (كارتلة) وجماعات دينية متطرفة (كارتلة أخرى) بتأييد هذه ضد تلك أو العكس، أيهما يحقق أكبر قدر من المصلحة.. إذن فوجود النظام أمر حتمى للسيطرة على المخدرات/ الإرهاب/ الموارد النفطية كيلا يتم المساس بالأمن الأمريكى.. فـ»الحدود تم تحريكها» لتشمل المكسيك والعراق وأفغانستان وباكستان ودول الربيع العربى، إلخ...

هذا الطرح القاتم تقف عليه كايت بعد رحلة شاقة ملأى بالعنف فى هذا العالم المخيف، تتعرض خلالها لخبرات قاسية أشدها تعرضها للقتل على يد الشرطى، الذى كادت تمارس معه الجنس قبيل لحظات من اكتشاف أنه عميل لتجار المخدرات، وأن زملاءها استخدموها كطُعم للإيقاع به.. لتتضح لها الصورة فى نهاية الفيلم، أنها لم تكن فى هذه الحرب القذرة أكثر من أداة يتلاعب بها أطراف الصراع الحقيقيون.. وينصحها أليخاندرو، شريكها السابق وأحد المتلاعبين بها «اذهبى لتمارسى عملِك فى قرية صغيرة.. لربما تنجين.. أما أنا فذِئب فى مدينة الذئاب».

رؤية ذكية تم التمهيد والإعداد لها بعناية وسط الأجواء الصاخبة والانفجارات والطلقات والجثث.. دنيس ڤيلينوف، المخرج الكندى، حافظ على إيقاع مشدود طيلة زمن الفيلم، وبدت بوضوح سيطرته على أدواته ومقاليد فيلمه فى ثلاثة مشاهد رئيسية تفوق فيها على نفسه..

المشهد الطويل لموكب السيارات فى الشوارع المكسيكية والذى ينتهى بمعركة بالأسلحة النارية.. مشهد استدراج الشرطى المرتشى لـ كايت من البار إلى بيته، وتحولهما من ممارسة الجنس إلى التعارك بالأيدى، قبل تدخل أليخاندرو لإنقاذها.. ثم مشهد عبور الفريق الأمريكى للنفق الذى يمر أسفل الحدود الأمريكية المكسيكية.

المشاهد الثلاثة موزعة على الفيلم بحيث تؤرِخ لمراحل استيعاب ووصول كايت، البطلة الرئيسية وعين المُتفرِج، لحقيقة ما يدور حولها.. وبين هذه الذُرى الثلاثة يهدأ الإيقاع لدرجة تقارب حدود الملل فى أحيانٍ قليلة جدًا، من دون أن تصل إليه.. والحق يقال أن ڤيلينوڤ عمل اللى عليه وزيادة ليخرج فيلمه مكتملاً شكلاً وموضوعًا.. دراما مشوقة لا تخلو من رؤية لها أبعادها، عناصر فنية ممتازة من تصوير ومونتاچ وموسيقى، ومباراة تمثيل حامية الوطيس بين النجوم الرئيسيين الثلاثة، تفوقت فيها الحسناء إيميلى پلانت.. لكن المشكلة كما أسلفت أن «ترافيك» سودربرج ظل دومًا فى الصورة بخيوطه الدرامية المتشابكة، بتحليلاته الرصينة متعددة الأبعاد، بحلوله البصرية المبدعة، والتى لم تتفوق عليها صورة «سيكاريو» التى حملت توقيع مدير التصوير المعروف روجر ديكنز، صاحب السيرة الذاتية الممتلئة بعشرات العناوين الشهيرة مع أسماء ثقيلة العيار من مخرجى هوليوود كـ سام مَنديس والأخوين كوين.

The Intern (2015)

فى العام ١٩٩٣ عُرِض فيلم الخيال العلمى Demolition Man الذى تقاسم بطولته نجما العضلات سلفستر ستالون وويسلى سنايبس، ودارت أحداثه حول رجل شرطة يتم تجميد جسده على سبيل العقوبة، ويستيقظ بعد عشرين سنة ليجد مستقبلاً شاطحًا فى الخيال.. وفى أحد مشاهد الفيلم، دعته زميلته الشرطية المستقبلية (ساندرا بولوك) لممارسة الجنس، وعندما لبى دعوتها فوجِئَ بأن الممارسة الجنسية فى المستقبل تخيلية عن طريق خوذات يرتديها العاشقان، وتبث لعقليهما تفاصيل ومشاعر العلاقة الجنسية من دون أى اتصال فيزيائى فعلى.

وفى فيلم The Intern أحدث أفلام السيناريست والمخرجة الأمريكية نانسى مايرز، يسأل بن وتيكر (روبرت دى نيرو) المتدرب العجوز بالشركة، زميله الشاب العشرينى چيسون عما فعله من أجل أن يتودد ويعتذر لحبيبته وزميلته بيكى بعد أن نام مع شريكتها فى السكن.. فيجيبه الشاب بأنه اعتذر لها بـ «آلاف الرسائل النصية» على واتساب، مليئة بالـ Soooooooory والساد فيس!

إذن فقد عشنا وشوفنا بأعيننا ما كان خياليًا فانتازيًا من علاقات افتراضية فى أفلام الخيال العلمى تحل محل العلاقات الإنسانية الطبيعية، يظهر بشكل طبيعى فى أفلام السوشيال واللايت كوميدى «الواقعية»! أو للدقة، تحقق أولاً على أرض الواقع، فاستدعى ذلك ظهوره فى الأفلام ذات الصبغة الواقعية.

بن وتيكر هنا هو معادل چون سپارتان (ستالون) فى «ديموليشن مان».. رجل ينبعث من الماضى (من خلال برنامج توظيف المُسنين) ليجد نفسه عالقًا فى مستقبل يجد صعوبة فى التعاطى مع مفرداته، وتنبثق الدراما من الصراع الذى يخوضه لتطويع هذه المفردات.. بن بسنوات عمره السبعين التى قضاها يعمل فى شركة لإنتاج دليل هاتف انقرض الآن، بشعره الأشيب، بثيابه الكلاسيكية، بحقيبته الجلدية العتيقة، حتى هاتفه النقال من الجيل القديم السابق على ظهور الهواتف الذكية.. بجديته ورغبته فى الإنجاز وملء حياته بعملٍ حقيقى.. بكل هذا، يبدو بن كائنًا فضائيًا وسط عشرات الشباب الذين يصغرونه بما يزيد عن الأربعة عقود، وتستغل نانسى مايرز هذا التناقض فى تفجير الكوميديا عبر سلسلة من المفارقات الذكية المكتوبة بعناية وخفة ظل، سهلَت «سرسبة» قضيتها الأثيرة التى طالما شغلت بالها فى أفلامها السابقة الشهيرة: القضية الفيمينية.

چولز أوستن (آن هاثواى) الزوجة الشابة العاملة، بَنَت شركة لتسويق الملابس على الإنترنت حققت نجاحًا صاروخيًا فى أقل من

عامين.. نجاح التهم كل وقتها فاقترح زوجها الشاب مات أن يترك هو عمله (باعتباره الأقل نجاحًا بينهما) ويتفرغ لرعاية طفلتهما فيما يُعرفه الفيلم بـ home dad.

فتغادر الزوجة صباح كل يوم لشركتها، ويبقى الزوج بالمنزل لمتابعة طعام الطفلة ومدرستها وواجباتها المنزلية، إلخ... ويكون من الطبيعى أن يتكرر الموقف الذى يدور فى أغلب بيوتنا المصرية، ولكن بشكل مقلوب.. فعندما تحاول چولز مداعبة مات فى الفراش من أجل ممارسة الحب قبيل النوم، يجيبها بصوت ناعس أنه غير قادر على فتح عينيه بسبب إرهاق «شغل البيت» (!).. مفارقة تذكرنا بـ «سيداتى آنساتى» فانتازيا الراحل العظيم رأفت الميهى.. كما تذكرنا علاقة الصداقة بين مات وأمهات الأطفال زميلات طفلته الصغيرة فى المدرسة بمشهد مسامرة صلاح ذو الفقار مع زوجات مرؤوسى زوجته شادية فى أثناء إلقائها خطابها على المنصة فى الكوميديا المصرية التقدمية «مراتى مدير عام».

المشكلة هنا فى فيلم مايرز تكمن فى الرؤية المقلوبة التى تطرحها، والتى لوَت أعناق المنطق والدراما من أجل الانتصار لها بشكل لم تفعله فى فيلم فيمنيستى آخر شهير لها هوWhat Women Want (2000).

فكرة تبادل الأدوار بين الرجل والمرأة، وأن المعيار الوحيد لتحديد من يعمل منهما ومن يبقى بالمنزل هو الأنجح فى العمل، فإذا كانت المرأة فلا مانع من تخلى الرجل عن فكرة عمله وليبق فى المنزل ليرعى الأطفال.. قدمها الميهى بشكل فانتازى قديمًا، وتأتى ميرز لتطرحه كحل واقعى هذه المرة.. ورغم أنها لم تغفل عن الآثار الجانبية لهذا الوضع المقلوب، وأخطرها «من وجهة نظرها» هو إحساس الرجل بجرح رجولته، واتجاهه لتعويض هذا النقص بخيانة زوجته المسكينة بإقامة علاقات أخرى تضمد رجولته الجريحة.. رغم أنها لم تغفل عن هذا الضرر المنطقى، إلا أنها سرعان ما نفضته عن كاهلها وجعلت الزوج يستشعر الذنب ويعود لزوجته نادمًا مستغفرًا على طريقة النهايات السعيدة غير المنطقية فى سينمانا المصرية العزيزة.. ولم تكتف بذلك، ولكنها دعمته بتأييد وانحياز مرؤوسها العجوز بن ويتيكر، الچنتلمان القادم من زمن «كان الرجال فيه على شاكلة چاك نيكلسون وهاريسون فورد» على حد قولها، (زمن ثورات الطلبة والهيبز فى ستينات وسبعينات القرن الفائت) لحقها فى الاحتفاظ بعملها ونمط حياتها حتى ولو كان على حساب أسرتها.. وطُظ بقى فى احتياجات الأطفال الطبيعية التى خُلِقَت المرأة مؤهلة لتلبيتها، وطُظ فى البناء التقليدى للأسرة والذى يُشكل محضنًا وبيئة مثاليين لنشوء جيل طبيعى بقدر المستطاع، وطُظ ف أى حاجة تعيق

انعتاق المرأة حتى من طبيعتها.

وضعت مايرز هذا الطرح الملتوى فى قالب كوميدى، لجأت للتكثيف الشديد فى تفاصيل الصورة والحوار، وحشدت أدواتها الإخراجية لتصنع حالة من البهجة الحقيقية تشع من الكادرات والألوان والشوارع والديكورات وحوار وأداء الممثلين.. دى نيرو العجوز محتفظ بكاريزماه المعتادة حتى وهو خارج إطار أفلام العصابات التى صنعت شطرًا كبيرًا من مجده.. كاريزماه فقط وبأقل مجهود فى الأداء لأن دوره من الأصل عانى من قدر من التسطيح والأحادية.. مجرد «مستر پيرفكت» آخر من زمن الچنتلة، بعكس آن هاثواى التى اهتم السيناريو بدورها، وتلقفت هى الكرة، فكانت كتلة من الحيوية والجمال تمشى على قدمين، بانفعالات تلقائية جدًا تنقلت بين درجاتها بنعومة شديدة، وبدت أقرب ما تكون لـ چوليا روبرتس جديدة.. وثمة ظهور لطيف لـ رينيه روسو فى دور فيونا خبيرة التدليك، وإن كان غير متجذر فى سياق دراما الفيلم الذى لن يتأثر أو يختل من دونه.

عانت المرأة طويلاً من الظلم والاضطهاد الذكورى، الأمر الذى لا سبيل لإنكاره ولا إنكار أنه أنتج شططًا فى أسلوب مقاومتها لهذا الظلم واستردادها لحقوقها.. شطط متعلق بفهمها لهذه الحقوق ولأنها مختلفة بالفعل عن الرجل، وأن هذا الشطط وما يترتب عليه من تغيير شكل العالم وقلبه رأسًا على عقب لن يرد لها حقوقها بل على العكس تمامًا، سيستلب منها مزاياها وحقوقها الطبيعية، وهو ما ستفطن له عندما تذهب السكرة وتجىء الفكرة.

Legend (2015)

بعد ما يقرب من عامين من حصوله على جائزة الأوسكار لأفضل سيناريو مقتبس من أصلٍ أدبى عن فيلمه L. A. Confidential (1997)، شهدت دور العرض أول تجربة روائية طويلة من إخراج السيناريست برايان هيلجلاند وهى فيلم Payback (1999) والذى كتب له السيناريو عن رواية «الصياد» لـ دونالد ويستليك، ولعب بطولته نجم النجوم آنذاك ميل جيبسون.. ونجح هيلجلاند من خلال ألوانه وديكوراته بل وطُرُز السيارات، ومن قبلهم حواره وكاراكتراته، فى تقديم حالة سينمائية لها مذاق وخصوصية تحتفى بسينما العصابات.

أفلام العصابات فرع شديد الأهمية والجاذبية فى حقل السينما الهوليوودية وغير الهوليوودية، لارتباطها بالجانب المظلم من المجتمعات الإنسانية، بالعوالم البعيدة عن حياة المُشاهِد العادى، والذى رغم نفوره الأخلاقى السطحى منها (سطحى فقط) فإنه ينجذب دومًا لأجوائها وشخصياتها وفلسفتها القائمة على معيار واحد هو القوة.. القوة التى يفتقر إليها فى حياته اليومية، ولكنه يتماهى مع أبطال هذه الأفلام من رجال العصابات الذين يملكونها ويحكمون بها عوالمهم القاسية الدموية، لديهم المال والنساء والقدرة على تصفية خصومهم، من دون أن يضطر لدفع ضريبة كل هذه المكتسبات، من التعرض للخطر أو ملاقاة مصائرهم التى لا تخرج عن القتل أو السجن.. إضافة إلى أنها رغم كونها تدور فى عوالم سفلية، أبطالها من المجرمين والقتلة وتجار المخدرات والقوادين والعاهرات، عوالم هى ضد كل القيم الأخلاقية التى تتشدق بها المجتمعات فى كل الأزمنة والأمكنة، فإنها لا تفتقر هى الأخرى لقِيَم لها بريقها.. الشجاعة، الإخلاص، الجدعنة، رَد الجميل، الحكمة، وأهمها: الولاء.

الولاء للعصابة، للأسرة، لـ«الدون»، لرابطة الدم، للعيش والملح.. الولاء معيار أساسى ومحرك رئيسى للدراما ولدوافع وأفعال أبطال أفلام الجانجستر، وفى الجزء الأول من ثلاثية «الأب الروحى» يقول مايكل كورليون لشقيقه فريدو عقب خناقة مو جرين:

- أنت أخى، وأنا أحبك.. ولكن إياك أن تنحاز لأحد ضد العائلة.

هذا الولاء هو العمود الفقرى الذى بنى عليه برايان هيلجلاند سيناريو فيلمه الجديد Legend المأخوذ عن كتاب «احتراف العنف» والذى يحكى أحداثًا حقيقية عن بيوجرافيا آل كراى، رونالد وريجنالد، المجرمين الشهيرين اللذين سيطرا على الجريمة المنظمة فى لندن خلال ستينات وسبعينات القرن الماضى.

الولاء هنا فى هذه الحدوتة لواحدة من أقوى الروابط الإنسانية،

وهى رابطة الأخوة التى تجمع بين التوأمين كراى، والتى جعلت حياة ريچى كراى، رجل العصابات الذكى، القوى، الناجح، موقوفة على حماية شقيقه رون، رجل العصابات العنيف، الطائش، المريض نفسيًا، وإصلاح كل ما يفسده طيلة الوقت بطيشه وجنونه.

يبدأ الفيلم بهما من مشاهده الأولى، أميران فى أوج عنفوانهما واكتمالهما.. يجوبان شوارع المدينة فى سيارتهما الفارهة، يديران منظمتهما الإجرامية ويخوضا حربًا شرسة ضد العصابة التى تنافسهما على عرش الجريمة فى لندن، ويصلان لأعلى درجة من التناسق والتكامل العقلى والعضلى فى المعركة التى خاضاها فى أحد البارات عند محاولة عصابة ريتشاردسون الإيقاع بهما.

غير أن تجاعيد الصورة البراقة سرعان ما تفصح عن نفسها، مع انسيابية السيناريو فى تقديم علامات انحراف رون كراى، الجنسى والنفسى، وشراسته التى يدارى بها هشاشته الداخلية.. تلك الهشاشة التى يعترف لشقيقه بها كلاميًا بعد تعاركهما بالأيدى، ثم تتجسد كاملة كـ subtext فى أحد أجمل مشاهد الفيلم.. فبعد أن يقتحم رون أحد البارات، ويطلق النار مباشرةً على رأس چيمى كونلن فيرديه قتيلاً على مرأى ومسمع من رواد البار وساقيته.. يذهب شقيقه ريچى إلى منزل العائلة ليجد رون هناك مع عشيقه وأحد أفراد عصابته، جالسًا كطفل صغير، بينما أمهما تعد له الكعك والشاى(!). رون لا يتحدث هنا بكلمة عن ضعفه أو هشاشته الداخلية، ولكنه يجسد هذا المضمون بوجهه المحتقن، بأنفاسه الثقيلة، بنظراته لأخيه المثقلة بالخوف والذنب، بينما هو يتناول الكعك بالشوكة بين يدىّ والدته ممتدحًا مذاق صنيعها.. وتكمل الوالدة الصورة عندما تربت على كتف رون -طفلها الضخم- وتنظر بجدية لـ ريچى الجالس قبالتهم قائلة:

- أيًا كان ما فعله.. لا تنس أنه أخيك.

وتكون النتيجة القدرية هى تحطم حياة ريچى على جدار هذا الولاء الأخوى الصادق.. ينهار زواجه ويخسر حبه الوحيد، تكرهه فرانسيس زوجته وحبيبته الشابة لعجزه عن الانفصال عن رون الذى بادلها كرهًا بكره وغيرةً بغيرة، ثم لا تلبث أن تبتلع الأقراص وتنهى حياتها لعجزها عن اقتلاع حبه من قلبها.. وعندما تسود الدنيا فى عينى ريچى إذ يجد أن فاتورة ولائه لأخيه أفدح مما يحتمل، يجن جنونه فى إحدى الحفلات وينهال بالطعن على أحد رجاله أمام حشد من الحاضرين.. يسأله رون وهو ينظر للدماء على وجهه «لِمَ فعلت هذا؟» فيهمس له ريچى فى أذنه «فعلت هذا كيلا أقتلك أنت!».

أزمة رجل العصابات الممزق بين حياة جديدة يرغب فيها ويسعى إليها، وبين ولائه لصديقه/ شقيقه/ شريكه الذى يجذبه لأسفل برعونته أو جنونه أو هوسه بالقوة.. هذه الأزمة هى واحدة من التيمات المفضلة

التى تتكرر دومًا فى أيقونات الجانجسترز الشهيرة التى صنعها الكبار، سكورسيزى وكوبولا وبرايان دى پالما ومايكل مان، وتحمل أصداءً قدرية إغريقية واضحة، فالجانجستر يكافح كفاحًا مريرًا ليغادر عالمه العنيف مدفوعًا بأسباب مختلفة كالحب أو الرغبة فى الاستقرار أو عدم العودة للسجن، إلخ... يبذل ويناضل ويناور بإخلاص من أجل التحرر، ولكن عالمه (مجسدًا فى صديقه/ شقيقه/ شريكه) لا يدع له فكاكا، فيهوى معه كما يهوى حجر سيزيف، البطل الإغريقى الشهير.

اللعب على هذه التيمة المكررة لم يخصم من أسهم الفيلم، بفضل وعى صانعه الرئيسى بخصوصية العلاقة الأخوية واختلافها عن العلاقات الأخرى التى انبنت عليها التيمة فى أفلام العصابات، كالصداقة والزمالة ورَد الجميل، إلخ... وما يترتب على هذه الخصوصية من أفعال وردود أفعال ومفارقات تألق هيلجلاند فى اختيارها و«تستيفها» فى بناء درامى محكم تخدمه تفاصيل غزيرة ذكية، منها تفاصيل المشهد المتميز سالف الذكر، ومشهد تشابك الشقيقين بالأيدى فى الملهى الليلى.. فبخلاف الطحن الذى مارساه ضد خصومهما فى خناقة البار باستخدام الشواكيش والقبضات الحديدية، بدآ عراكهما معًا بتبادل اللطمات -كأى صبيين يتعاركان- وعندما رفع رون فى فورة غضبه وسخونته، إحدى زجاجات الخمر ليقذف ريچى بها، هتف به الأخير -المجرم الخطير!- محذرًا ومتوسلاً «ليس بالزجاجة!».. كأنهما لا يزالان يتعاركان فى المنزل بالسراويل القصيرة.

هذا الوعى منح الفيلم مذاقًا خاصًا ميزه عن غيره من أفلام العصابات، وساعد على ذلك الحوار الذكى خفيف الظل، القائم على الجُمَل القصيرة التى تستكملها عناصر الصورة المرئية وفى مقدمتها أداء الممثلين.

إذا كانت بالفيلم أدوارًا جيدة لـ إميلى برونينج فى دور فرانسيس، حبيبة ريچى وزوجته، وتارون إيجرتون فى دور الشاب العَجلة عشيق رون، وحتى تشاذ بالمنتيرى فى مشاهده الثلاثة كـ مندوب للمافيا الأمريكية، فإن توم هاردى بطل الفيلم سجل تفوقًا حقيقيًا فى دورىّ التوءمين ريچى ورون كراى.. هاردى القادم من دولاب كريستوفر نولان، تجاوز أدواره الشهيرة مع هذا الأخير، بل ودوره المميز فى Mad Max هذا العام، بدور مزدوج استطاع فيه بمقدرة تمثيلية هادرة، وبفهم كامل لطبيعة مهمته، التحول فعليًا إلى شخصين مختلفين.. ليست فقط النظارة وتصفيفة الشعر هما ما ميّزتا رون عن چيسى، بل -أيضًا- كل شىء آخر (!).. المشية الثقيلة، والوقفة مضمومة الجسد لـ رون، نظراته الشرسة التى تدارى احتياجه الملح لأخيه، وطبقة الصوت التى استعملها هاردى من قبل فى دور Bane فى «صعود

فارس الظلام» واستدعاها هاهنا من أجل رون كراى.

(وإن لم يخلُ الأمر من بعض الأڤورة فى الاتكاء على نظرات رون الشرسة!)

بعكس چيسى الذى تشع حركته وصوته ونظراته بحب الحياة والمغامرة.

والنتيجة أننا نسينا أننا نشاهد ممثلاً واحدًا تم دمج مشاهده على الكمپيوتر، وصرنا نرى ممثلين اثنين يحملان القليل من التشابه فى الملامح، والكثير من الاختلاف فى كل شىء آخر.

الكلام الآن عن نجاح صُناع الفيلم فى استرجاع صورة وأجواء وأكسسوارات وأغنيات الستينات هو تحصيل حاصل طبعًا، وكذلك تكنولوچيا الدمج التى لعبت دورها بنجاح فى انقسام توم هاردى إلى رون كراى وچيسى كراى.. باستثناء هذه التقنية، لم يلجأ هيلجلاند للمؤثرات، وخرجت صورته أقرب لصورة أفلام التسعينات الأكثر واقعية.. وجاءت محصلة فيلمه ككل وإن كانت لا تناهز تعقيدات وعلاقات «الأب الروحى» و«الرفاق الطيبون» و«حرارة» و«طريقة كارليتو» وغيرهم من علامات الجانجستر الكبرى، إلا أنها حَملَت قبسًا كبيرًا من وهجها الذى افتقدناه طويلاً.

The Martian (2015)

أما وقد اعتدنا فى السنوات الأخيرة على فيلم فضاء هوليوودى ضخم على الأقل كل عام، يحمل توقيع اسم ثقيل فى عالم الإخراج من ريدلى سكوت لألفونسو كارون لكريس نولان.. فيجدر القول إن هذه الأفلام تبدو وسط الأزمات المتلاحقة، المحلية والإقليمية والدولية والفيسبوكية طبعًا، كأنها تتحدث عن مخلوقات أخرى لا تمُت لنا بِصِلة، اللهم إلا اشتراكنا معهم ومع بعض المخلوقات الأخرى فى تصنيف الثدييات أو ذوات الدم الحار!

الحديث هنا يتجاوز قيمة العلم التى جعلت مارك واتنى، رائد الفضاء المنسى وحيدًا على المريخ، يقاوم للبقاء على قيد الحياة لمدة عام ونصف وسط ظروف وأجواء معادية محفوفة بالمخاطر، واحتمالات الفناء فيها تفوق بكثير احتمالات البقاء.. ويتجاوز قيم الإخلاص والإتقان التى جعلت عملية استرداد واتنى المستمرة لشهور، تنجح بناءً على حسابات دقيقة، الهفوة فيها تهدر فرصًا هائلة، وهو ما حدث فى الفيلم بالفعل.. بل ويتجاوز قيمة الإنسانية التى تجسدت فى أكثر من موضع مثل تطوع الصينيين بكشف تجاربهم الفضائية السرية، عند تطوعهم لمساعدة وكالة ناسا بعد فشلها فى إطلاق المسبار الذى يحمل المؤن إلى واتنى بالمريخ، ومثل لقطات احتشاد «البشر» فى الميادين بالعواصم المختلفة لمتابعة البث المباشر للدقائق الأخيرة الأخطر فى عملية انتشال واتنى.

الحديث هنا يشمل كل هذه القِيَم مُجتمعة ليحتفى بقيمة كبرى أعَم وأشمَل هى قيمة الحياة نفسها، مُجسَدة فى النبتة الخضراء الصغيرة التى يتوقف أمامها واتنى (مات دامون) بعد عودته للأرض، إذ يلمحها وقد شقت طريقها ونَمَت على سطح التربة، فيُحييها مبتسمًا بـ Hello, there.. وهى نفس التحية التى حيَّاها لنبتة البطاطس/ الحياة التى زرعها فى تربة المريخ كيلا يقضى نحبه جوعًا.

هذه القيمة التى تضافرت الجهود والأمم والأفراد والحكومات والأموال لحمايتها والاحتفاء بها، تبدو بعيدة ومستبعدة عننا هنا فى الخرارة حيث الكراهية السوداء هى المحرك الرئيسى للكل، ولا أبرئ نفسى.. ليست فقط منتجاتنا التى نصدرها للغرب من أفخر أنواع المتطرفين والتى أبلت بلاءً مُشرِفًا فى موقعة باريس، ولا أقرانهم من الدواعش اللى عايشين وسطِنا، والذين هللوا لجريمتهم أو حتى اعترضوا لأن هذه الجريمة -فقط!- ستجلب الوبال على مسلمى أوروبا! وليسوا فقط مواطنينا الشرفاء الذين شمتوا فى الحادث الإرهابى انتصارًا لوطنيتهم العزيزة، ولكن حتى النُخَب الأكثر عِلمًا وثقافة واقترابًا من هذه العوالم الأخرى التى تصنع أفلامًا عن الفضاء.. هؤلاء

قبل غيرهم تحولوا بسبب مراهقتهم الفكرية وتمحورهم حول ذواتهم الكرتونية لشوكة فى الظهر بدلاً من دورهم التوعوى الطبيعى.. وثمة حادث له دلالته بهذا الشأن مرتبط بفيلم «المريخى».

فبعد بدء عرضه فى مصر، انتشرت إشاعة فيسبوكية عبيطة أن فيه مشاهد لمظاهرات تطالب الحكومة الأمريكية باستعادة رائد الفضاء المنسى فى تريلر الفيلم، وحذفتها الرقابة المصرية من النسخ المعروضة عندنا حتى لا تنشر ثقافة التظاهر بين جمهور الفيلم (!!) وتلقف هؤلاء المثقفون المطلعون على الإنتاج الثقافى والفنى الغربى هذه الاشتغالة، وسارعوا بتشييرها وتشغيل أسطوانات وموواويل النواح على القمع والاستبداد، إلخ!

ليست عقدة خواجة ولا كفر بالوطن وماااسر وشغل العيال المتنية دا، ولكنها ثمرة جهل وتخلف مئات السنين نحصدها ونتجرع مرارتها جميعًا.. ولا ننسى أن المتطرفين الذين قتلوا الأبرياء فى فرنسا هم مواطنون فرنسيون.. كما أن سجل الغرب ملطخ بالسواد فى مضمار الإرهاب والعنف والعنصرية واضطهاد الآخر.. إنما فى النهاية نحن أمام جانب مضىء من محصلة أشواط من الحضارة والفهم الحقيقى لحقوق الإنسان «وواجباته».

(فى لحظة يأس، يطلب واتنى من قائدته لويس -چيسيكا شاستين- فى رسالة صوتية أن تذهب لوالديه حال موته وتخبرهم بأنه يحب عمله ويجيده، وأنه مات فى سبيل القيام بعمل عظيم)

أشواط انبَتَت بعد فك الاشتباكات العقائدية والسوسيولوچية التى تعثرنا فيها، فسقطنا ونكاد نأخذ بتلابيب العالم معنا إلى قاع الترانش.

(هذا الجانب المضىء يقابله جانب آخر مظلم نجده فى أفلام مخرجين كـ الأخوين كوين وديڤيد فينشر *انظر مراجعة پانيك روم* وكوينتن تارانتينو بل وريدلى سكوت نفسه فى فيلمه «ثيلما ولويز»)

«المريخى» هو ثالث فيلم فضاء فى قائمة أفلام السير ريدلى سكوت، المخرج الإنجليزى الكبير، بعد فيلمه الأشهر Alien (1979) الذى لعبت بطولته سيجورنى ويڤر وحقق نجاحه المعروف الذى دفع الاستوديوهات لإنتاج عدد من السيكوالز تناوب على إخراجها عددُ من ألمع المخرجين كـ چيمس كاميرون وديڤيد فينشر والفرنسى چون بيير چونيه، قبل أن يعود سكوت نفسه عام ٢٠١٢ ليصنع بريكوال هذه المرة بفيلم Prometheus (ثانى أفلامه الفضائية) عاد فيه للوراء، إلى جذور ومنشأ المخلوقات الفضائية القاتلة التى تتمحور حولها السلسلة، واستغل الأجواء المخيفة التي تدور فى كوكب مهجور ناء لمناقشة قضايا وجودية خالصة متعلقة بأصل البشر والخلق والربوبية مثيرة للجدل، وهو المخرج المعروف بميوله اللادينية.

فى فيلمه الفضائى الثالث «المريخى» لا تزال الحالة الوجودية

موجودة، ولكن ليس فى صورة تساؤلات كما هو الحال فى «بروميثيوس» ولكن كرصد لصراع الإنسان مع مقدرات الطبيعة (أو الإله) المحيطة به والمعادية لوجوده الضعيف الهَش.. صراع كانت نهايته لتكون محسومة من اللحظات الأولى لصالح الطبيعة الجبارة القاسية ذات القوة الجموح، لولا سلاح العلم الذى ضَمِنَ للإنسان القدرة على صَد الأخطار المختلفة، ولولا سلاح الإنسانية التى تأسست عليها الجماعات البشرية بما يضيفه اجتماعها من مزيدٍ من القوة والقدرة لأفرادها فى صراعهم لتطويع الطبيعة.

الصراع مع الطبيعة الغاشمة الغادرة ليس بالسهل أو البسيط، ويخضع لقانون مورف «كل ما يمكن أن يحدث، سيحدث»، لذا فليس شاذًا أن تهب عاصفة لتفسد المهمة أو تحدث غلطة تدمر ما أنجزه واتنى من زراعات لتوفير طعامه.. ورغم ذلك، فإنها -الطبيعة- على قدر من الفروسية والچنتلة يجعلها تحترم نضال خصمها -الإنسان- وتمنحه فرصة للنجاة عندما يقع تحت رحمتها، وهو ما حدث فى إحدى أحرج لحظات الفيلم، إذ تهب عاصفة ليلية عاتية مجددًا تضرب بقوة الغطاء البلاستيكى الرقيق الذى سَد به واتنى الفجوة الموجودة فى كابينته، والذى -أى الغشاء- يفصله عن جو المريخ الغير صالح للحياة.. يحاول أن يتشاغل بعَدّ مابقى له من ثمار البطاطس، ثم لا يلبث صوت ارتطام الهواء العاصف وحبات الرمال بالغشاء الرقيق الذى يفصله عن الموت، أن يحبط هذه المحاولة.. فيغمض عينيه متأوهًا من فرط الرعب.. ثم، لا شىء! تمنحه الطبيعة فرصة جديدة للنجاة فى الساعة التى تعجز فيها حيله ودفاعاته، ويصبح تحت رحمتها تماما.

(وهذه النقطة تحديدًا يمكن النظر لها كمؤشر على حالة إيمانية ربوبية مفارقة للأديان، تعززها أعمال أخرى لـ سكوت أقربها «بروميثيوس» الذى هو رحلة بحث وتساؤل عن أصل الخلق)

السيناريو الذى كتبه درو جودارد عن رواية ناجحة لـ أندرو وير لم يُضِع وقتًا فى مقدمات تقليدية لا داعى لها، ودخل فى قلب الأحداث مباشرةً، إذ أفسدت العاصفة المريخية المفاجئة مهمة الفريق الفضائى الأمريكى على المريخ، وأجبرت أفراده على الإقلاع بمركبتهم والانطلاق فى رحلة العودة للأرض، تاركين زميلهم واتنى خلفهم بعد أن ظنوه مات.. كل هذا دفع به السيناريو فى دقائق الفيلم الأولى، ليختزل بعدها فيما يقرب من الساعتين ونصف الساعة، عامًا ونصف العام من صراع واتنى للبقاء حيًا، والمحاولات المحمومة لبنى جنسه على الأرض، وزملائه فى المكوك الفضائى، لاستعادته.

الإيقاع متزن، خالٍ من الترهل ومن الشدة التى اتسم بها مثلاً فيلم Sur فضائى وجودى كـ Gravity (2013) لأن السرد الخطى جاء فى مجمله أقرب للشكل الوثائقى الذى بقليل من التعديلات يصلح للعرض على

ناشيونال چيوجرافيك.. الصورة تليق بخبرات ريدلى سكوت العريضة، ونجحت بالفعل فى نقلنا للكوكب الأحمر، وإن افتقدت الجماليات الوحشية التى امتازت بها صورة «بروميثيوس» الرهيبة.. مات دامون استطاع ملء مشاهده التى تحتل أغلب زمن الفيلم بأداء متزن خفيف الدم، والكاست عمومًا حقق مستوى طيبًا، والنتيجة الإجمالية للفيلم جيدة، حتى ولو لم ترتق لمستوى أفلام الفضاء الكبيرة التى شاهدناها فى السنوات الثلاث الأخيرة.

بعد نجاح عملية إنقاذ مارك واتنى، ترددت عبارة فى إحدى التغطيات الإعلامية «هذه لحظة انتصار للأمة.. للبشرية كلها».. خطر لى عندئذٍ أن الأمر لا يخصنا نحن هاهنا لأننا كجماعة بشرية خارج نطاق الأمة والبشرية، أو على حد تعليق اخويا على الفيلم «هُما على المريخ، واحنا تحت الرَبع بجنيه ورُبع» وهو عنوان لفيلم مقاولات تسعيناتى من بطولة احمد آدم لمن لا يعلم!

The Hunger Games: The Mockingjay- part2 (2015)

بعد عودة خدمة الإنترنت المقطوعة خلال الأيام الأولى من أحداث يناير ٢٠١١، تداول المستخدمون مقطع ڤيديو مرفوعًا على يوتيوب، يصور دهسًا متعمدًا قامت به سيارة إسعاف مسرعة لعددٍ من المتظاهرين فى شارع قصر العينى، إبان مظاهرات ٢٨ يناير المعروفة بـ»جمعة الغضب».

المشهد كان مروعًا، وفجر موجة عاتية من الغضب الشعبى، توجهت تلقائيًا نحو نظام مبارك باعتباره الخصم المستهدَف من هؤلاء الضحايا الذين قتلتهم السيارة المسرعة، ولَعِبَت دورًا فى شحن المظاهرات الشعبية المطالبة بإسقاطه، بل ووصل الأمر لسريان شائعة تقول بأن سائق هذه السيارة كان إسماعيل الشاعر، مدير أمن القاهرة شخصيًا (!) والناس تلقتها ورددتها ببغائيًا كالعادة.

فى غمرة الغضب والصدمة، لم يتوقف أحد أمام علامات مثيرة للشكوك فى الڤيديو نفسه.. مثل هوية من التقطه، وكيف صوَبَ كاميرته على سيارة الإسعاف عن بعد من قبل أن تبدأ حركتها باتجاه المتظاهرين، وظلت تتبعها وهى تزيد فجأة من سرعتها فتدهس من تدهس وتفر هاربة.. وكيف لم يصدر رد فعل بشرى طبيعى يعبر عن صدمة حامل الكاميرا أمام مشهد مروع «مفاجئ» على هذا النحو الرهيب! كأنه كان يعلم بما سيحدث، واتخذ موضع تصوير مناسبًا يسمح له بأفضل التقاط للحدث من بدايته، ولكنه فى غمرة مهنيته نسى أن يستكمل دوره بأن يُصدَم أو يُدهَش أو يشتم، إلخ!

تذكرت هذه الأحداث فى أثناء مشاهدتى للمراحل الأخيرة من الثورة على الكاپيتول، فى الجزء الرابع والأخير من سلسلة دستوپيا «ألعاب الجوع» المأخوذة عن ثلاثية روائية شهيرة للأمريكية سوزان كولينز.. فنتيجةً للانتصارات المتوالية للثوار على حكم الرئيس چون سنو ووصول قواتهم لضواحى عاصمته الكاپيتول، رغم كل ما زرعه نظامه من أفخاخ مميتة على نفس نمط أفخاخ مسابقات ألعاب الجوع.. نتيجة لانتصاراتهم، يدعو الرئيس سنو مواطنى الكاپيتول فى خطاب متلفز للقدوم والاحتماء بقصره، ويعدهم بالمأوى والعلاج والأمان حتى آخر نفس فى صدره، وعندما يتجمهرون بالآلاف أمام أسوار قصره، تقصفهم «طائرات» بالقنابل، فيموت منهم نفرُ كثير، وتكون ضربة النهاية لـ چون سنو ونظامه.

«أنتِ تعلمين أننى لا أمانع القتل.. ولكننى لا أقتل بلا هدف.. هل ظننتنى سأجمع أطفال الكاپيتول فى حديقة قصرى، ثم أقتلهم؟! لم تكُ هذه طائراتى.. كوين هى المسؤولة.. لقد تم التقاط وبَث هذا المشهد على الهواء مباشرة! لقد تلاعبت كوين بى وبكِ».

هكذا، «طسها» چون سنو فى وجه كاتنيس إيڤردين بلا مواربة بعد أن أسفرت لعبة كوين الإعلامية عن إسقاط نظامه الاستبدادى عن طريق التلاعب به وبـ كاتنيس -الموكنچاى، الرمز الثورى النقى!- وزملائها من الثوار وبـ سكان الكاپيتول.. أزاح البخار عن الحقيقة التى كانت تتضح لها مع كل خطوة تخطوها منذ استغلت كوين شهرتها وبطولتها فى مباريات ألعاب الجوع، وصدرتها كـ رمز للثورة عن طريق تلفيق ڤيديوهات مكتوبة ومُصورة بعناية لتلهب حماسة الثوار والمقموعين فى القطاعات الثلاثة عشر.

الإعلام كان سلاح كوين الحقيقى فى مواجهة ترسانة چون سنو وأفخاخه وألعابه الدموية، وفى سبيل استخدامه لم تتورع -مثلها مثل سنو نفسه الذى دمر القطاع الثانى عشر فى الجزء الثانى- عن قصف المدنيين من أبناء الكاپيتول بالطائرات، وإسقاط عشرات أو مئات الضحايا، من بينهم بريم نفسها، أخت كاتنيس الصغرى والتى بدأت كل هذه الأحداث بالتطوع بدلاً منها لأجل إنقاذها من الموت فى ألعاب الجوع.

هذه اللعبة الوسخة خبرناها جيدًا على أرض الواقع خلال السنوات الأخيرة بفضل منابر إعلامية عديدة، لعل أفدحها «وأفضحها» هى قناة الجزيرة والتى أسفرت الأحداث عن وجهها الحقيقى شديد القبح، ودورها الخطير فى لعبة إسقاط الأنظمة التى بدأت منذ أعوام قبل الربيع العربى، وتداخل فيها الحق مع الباطل، وزُيفت الحقائق وافتُعِلَت الوقائع، وتوجِرَ بالدماء والأرواح من أجل تصدير واقع بديل مخالف يخدم الإرهاب الذى يتحرك على الأرض تحت شعارات براقة، دينية وثورية وأخلاقية.

(قبل المزايدة وتشغيل الأسطوانة إياها: الإعلام المصرى المحلى بتاعنا مش عارف، مش مش عايز، يجارى قناة الجزيرة فى احترافية الكذب والتلفيق)

هذا التويست الكبير وما ترتب عليه من تداعيات -المفترض أنها تهدم الفكرة من أساسها لولا التلفيق، وهو ما سنأتى على ذكره بعد قليل- هو نقطة القوة الحقيقية للجزء الأخير من ألعاب الجوع.. فبخلاف هذا الانقلاب الذى جعل أيدى الثورة كأيدى النظام، ملطخة بدماء الأبرياء، بل ووصل الأمر لاحتياج نظام كوين الجديد للإبقاء على ألعاب الجوع -التى اندلعت الثورة بسببها- لإحكام السيطرة(!).. بخلاف هذا، فالفيلم نفسه عانى من قدر كبير من الفتور فى الدراما وأداء الممثلين، بل وفى الصورة نفسها.. بدا الممثلون ومن ورائهم المخرج فرانسيس لورانس (الذى بدأ مشواره مع السلسلة من جزئها الثانى) كأنهم بعد كل هذه الأجزاء والسنوات، قد أرهقوا وملوا وفقدوا شغفهم بما يقومون به.. لا توجد روح حقيقية حتى فى أداء النجوم

الكبار المخضرمين كـ دونالد ساذرلاند ووودى هاريلسون وچوليان مور والراحل فيليب سيمور هوفمان للدرجة التى تجعلك تتساءل إن كانت مشاهد الأخير القليلة هى مشاهد حقيقية صورها قبيل وفاته أم أنهم استعاروا قناعه من توم كروز من أيام المهمة المستحيلة الثالثة!

(حتى نغمة صفارة الموكنچاى بما تحمله من زخم وتأثير عاطفى، تكاسلوا عن استعمالها!)

چنيڤر لورانس، نجمة الفيلم الرئيسية كانت بلا حيوية ووجهها مرهق مسطح لا يعكس أية انفعالات حقيقية، الأمر الذى ينطبق بدرجات متفاوتة على زملائها الشباب.. المعارك ومشاهد الأكشن بلا روح، باستثناء ربما مشاهد تنقل الأبطال داخل أنفاق المترو المظلمة تحت أرض الكاپيتول، والتى تميزت بقدر عال من التشويق والتوجس سرعان ما تبخر مع بدء المعركة مع المتحولين، والتى دخل فيها الجرافيك على الخط بفجاجة، فـ بَوَظ كل حاجة!

بعد كل هذه السنوات من الفرهدة والدماء والنيران والأفخاخ والألعاب الدموية، حَظِيَت كاتنيس إيڤردين أخيرًا بالراحة والسعادة والأمان الذين استحقتهم بين ذراعىّ حبيبها پيتا ميلارك، على ضفاف نظام سياسى أكثر عدلاً وإنسانية أسسه بلوستارك بعد مقتل كوين بسهم فى قلبها أطلقته كاتنيس نفسها.. وهذه هى النقطة الملفقة الكبيرة التى تحدثنا عنها قبل أسطر قليلة، فـ بلوستارك كان شريكًا لـ كوين فى تزييفها وجرائمها وكان العقل المدبر للّعبة الإعلامية التى بَنَت عليها ثورتها لتصل للحكم، وغير منطقى انقلابه على نفسه بدون مبررات واضحة إلا فى سياق الرغبة فى لملمة الأمور وتقفيل الدفاتر بأى صورة.

التويست الكبير الذى تمحور الجزء الأخير حوله رأينا له نظيرًا فى الدستوپيا الموازية دايڤرچنت، بدأت علاماته تظهر بوضوح من الجزء الثانى من هذه السلسلة والذى شاهدناه هذا العام تحت عنوان Insurge وهو ما قد يدفعنا لإعادة تقييم الأساس الذى انبنت عليه الفكرة الأساسية للسلسلتين، وما يوازيهما على أرض الواقع، فأى ثورة لكى تنجح بحاجة لعقل مدبر، وهذا العقل المدبر بحاجة لأدوات حقيقية وبحاجة للقدرة على تقديم تنازلات إنسانية وأخلاقية تسمح بدفع كلفة الدم التى لا تنجح بدونها ثورات ولا تبنى على غيرها الأمم.. ومافيش عقل مدبر بيتنازل إنسانيًا وأخلاقيًا لدرجة قتل الأبرياء عمدًا أمام الكاميرات، بيعمل كدا لوجه الله!

Macbeth (2015)

المفاجأة كانت قاسية بعد دقائق من بدء الفيلم، فالحوار المستخدم هو نفس الحوار المسرحى الأصلى الذى كتبه شكسبير فى مسرحيته الشهيرة المأخوذ عنها الفيلم.. الحوار الشعرى الدسم جدًا أدبيًا، وثقيل لدرجة الملل على شاشة السينما.. والحق أن رغبة جادة راودتنى كى آخدها من قصيرها وأغادر قاعة العرض أو أنتقل إلى قاعة فيلم «قدرات غير عادية» أو «الليلة الكبيرة» خصوصًا أنى جريت رجل أخويا معايا وعملت له البحر طحينة وفيلم مهم وماكبث وشكسبير وبتاع!

قد يقول قائل إن الحوار بلغة شكسبير الأصلية ربما كان أنسب وأكثر مصداقية لأحداث الفيلم التى تدور فى أزمنة قديمة من التاريخ الإسكتلندى.. نظرية قد تكون على شىء من الصحة لو لم يكن الحوار الشكسبيرى شعريًا.. فالأبطال يتكلمون شعرًا، وهو أمر ثقيل على كاهل الفيلم مهما كان الشعر جميلاً.. تخيل أن يداعب بانكو رأس ابنه الغلام ويقول له بحنان «أشعر بنعاسٍ ثقيل كالرصاص (!)» فيهز الفتى رأسه مبتسمًا! دا طبعًا غير المقاطع الشعرية الفصيلة اللى ماتفهمتش من أساسها!

كانت هذه المشكلة لتهون رغم كل شىء لو كان الإعداد السينمائى لمسرحية شكسبير والذى تصدى له فريق من كُتاب السيناريو إضافة إلى چاستن كيرزل مخرج الفيلم الأسترالى الأصل، سينمائيًا خالصًا بمعنى استيفائه لشروط السينما التى لا تقتصر على مجرد التصوير بكاميرات السينما على شريط سليلودى، وتقطيع المحصلة عن طريق المونتاچ وإضافة المؤثرات، إلخ... فكل هذا متحقق بالفعل فى هذه النسخة من «ماكبث» ولكنه لم يبتعد بها كثيرًا عن الروح المسرحية للنص الأصلى.. فكان أن شاهدنا أبطال الفيلم يواجهون الكاميرا ويلقون بمونولوجات داخلية شعرية طويلة، على غرار ما يفعله الممثلون على خشبة المسرح، عندما يقفون بمواجهة الجمهور ويبدأون فى إلقاء المونولوجات للإفصاح عن دواخلهم، باستخدام الأداة الأبرز التى يتيحها الوسيط المسرحى: الحوار، بالمخالفة لقواعد وشروط السينما التى تستعيض عن الحوار -قدر الإمكان- بالصورة الحية المكونة من لقطات ذات أحجام وزوايا مختلفة، والمُرَتبة بشكل يتيح نقل الفكرة للمُشاهِد بأقل قدر ممكن من الجمل الحوارية.

التمثيل هو الأداة المسرحية الثانية بعد الحوار لنقل الفكرة إلى المُتلقى، وهو بحق فى «ماكبث» الفيلم العنصر الأكثر لمعانًا والأداة الأقوى فى يد چاستن كيرزل للتعامل مع النَص الشكسبيرى الفخيم وما يختفى بين سطوره من علاقات متشابكة بين الطموح والرغبة

والشر والقدر، والسؤال الضخم الفارض نفسه ولا بُد على المُشاهِد: كيف بدأ هذا الشر؟ أكان سيحدث حتما وتنبأت به العرافات؟ أم أن نبوءة العرافات -أخوات القدَر- هى التى أوحَت لـ ماكبث بارتكاب جرائمه والإيغال فى الدم والشر لحماية عرشه؟!

ثمة مباراة تمثيلية حامية الوطيس هنا، طرفاها هما مايكل فاسبندر فى دور ماكبث، وماريون كوتيار فى دور زوجته، واستطاع كلاهما بقدرة انفعالية هادرة التنقل بين نوعين على طرفى نقيض من المشاعر والانفعالات.. فالفيلم يبدأ بـ ماكبث الحائر بين الخير والشر، بين نبله وولائه لمليكه وبين طموحه الذى تغذيه زوجته الحسناء، وينتهى على النقيض بماكبث وقد اكتمل تحوله لشيطان بشرى يرتكب الفظائع تلو الفظائع ليحمى عرشه، بينما ناء قلب وضمير زوجته بكل هذا القدر من الدم والقسوة فماتت نادمة مُعذبة الضمير.

وقد يعود القائل فيحدثنا عن الديكورات الفخمة والإضاءة الممتازة، بالذات فى المشاهد الليلية ومشاهد المعركة بين جيشى ماكبث وماكدوف فى نهاية الفيلم، والصورة التى جاءت إجمالاً ذات خصوصية جمالية مناسبة لأجواء الحيرة بين الخير والشر.. وسنؤكد نحن من جانبنا على صحة هذه الملحوظة، ونؤكد معها أيضًا أن الصورة رغم جمالياتها لم تنزع عن الفيلم صِبغته المسرحية القوية.. فالإضاءة والديكور والملابس والأكسسوارات -وكلها مكونات للصورة- هى أيضًا أدوات مسرحية تأتى فى مرحلة تالية من الأهمية بعد الحوار والتمثيل، واستخدام كيرزل لها لم يتجاوز ما يمكن أن يفعله لو كان يخرج «ماكبث» على خشبة المسرح!

فى خريف عام ١٩٩٦ عُرِضت نسخة سينمائية من مسرحية شكسبير «روميو وچولييت»، أخرجها الأسترالى باز لورمان وتقاسم بطولتها الشابين الواعدين آنذاك ليوناردو دى كابريو وكلير دانس، ولجأ لورمان الذى شارك فى كتابة السيناريو إلى استخدام النص الشعرى الشكسبيرى الأصلى بديلاً عن الحوار ولكنه، بخلاف ما فعل زميله وابن بلده كيرزل فى «ماكبث» ٢٠١٥، جاءت معالجته للمسرحية الشكسبيرية سينمائية خالصة بإيقاعٍ لاهث وصورة براقة زاهية الألوان وأحداث عنيفة انتقل بها من زمنها الأصلى للقرن الحادى والعشرين حيث تُستخدَم السيارات والأسلحة النارية الحديثة بينما الحوار يدور حول الخيول والسيوف والأسلحة القديمة.. باختصار، حول مسرحية شكسبير الشهيرة لشريط تنطبق عليه كل شروط الفيلم السينمائى، بعكس المحصلة النهائية لمحاولة چاستن كيرزل التى هى فى أحسن الأحوال مسرحية فيلمية، وليست حتى فيلمًا مسرحيًا.

قدرات غير عادية (٢٠١٥)

من الذكريات التى تأبى -وأأبى أنا أيضًا- الغياب، حفلة الرابعة عصرًا بإحدى قاعات رنيسانس أسيوط الأربعة فى ذلك النهار الدافئ من شتاء ٢٠٠٠ والتى شاهدت فيها فيلم داود عبد السيد الجديد آنذاك «أرض الخوف»، وكان أحد أفلام عيد الأضحى وأذكر أيضًا أنه تصدر إيرادات هذا الموسم بإيرادات هزيلة بمقياس اليوم، لم تتجاوز مليونى جنيه.

اشتمل هذا الفيلم على مستويين للإدراك، المستوى المباشر المتمثل فى الأحداث التشويقية البوليسية التى تناسب جمهور السينما العادى، الذى لا يرغب فى أكثر من مشاهدة حدوتة مسلية، والمستوى غير المباشر، الماورائى، والمُحمَل بأسئلة ميتافيزيقية ووجودية ضخمة فى السياق السردى الملىء بالرموز البصرية والسردية، كأسماء الأبطال التى تتناص وأسماء الأنبياء آدم وموسى ويونس، إلخ...

فى أحدث أفلامه «قدرات غير عادية» يلجأ داوود عبد السيد مرة أخرى للعبة الأسماء كمفاتيح تقود المُشاهِد لِفك الرموز وقراءة ما روراء الحدوتة، وهو هنا لا يكتفى باستخدام أسماء كـ «فريدة» للطفلة المتميزة صاحبة القدرات غير العادية و»حياة» و»يحيى» بطلى الفيلم الرئيسيين، بما يحمله تفردهما من (حياة) حقيقية وسط نسيج المتشابهين فى الدنيا.. لم يكتفِ داوود بهذا، ولكنه -فى إيماءة منه لجمهوره المخلص- استحضر اسمين مُحددَين من فيلمه «أرض الخوف» هما يحيى المنقبادى (الإنسان المُشَتت بين الخير والشر والسماء والأرض) وعمر زهران (السُلطة) من أجل استدعاء ثنائية/ مواجهة (الإنسان-السلطة).. والهدف، محور المواجهة هذه المرة هى فريدة.. الطفلة الصغيرة ذات القدرات الذهنية الخارقة والتى اتخذها السيناريو رمزًا للمواهب والقدرات الذهنية والجسمانية والفنية لدى الموهوبين/ المختلفين/ المميزين فى مجتمعات كمجتمعاتنا مُحاصرة بين سندان السلطة ومطرقة التطرف.

اهتم السيناريو فى النصف الأول من الفيلم برَصد ردود الأفعال الشعبية إزاء القدرات غير العادية، سواء الباراسيكولوچية التى تملكها فريدة، أو معادلها الواقعى المتجسد فى لاعبى وأراجوزات السيرك الشعبى المتجول فى أنحاء هذه الضاحية الساحلية المتاخمة للإسكندرية، بمواهبهم وإطارهم الشكلى المختلف عمن سواهم من الناس «العاديين».. فتحكى حياة لـ يحيى عن معاناتها الشخصية مع قدراتها غير العادية التى أورثتها لطفلتها فريدة، واضطرارها لإخفاء موهبتها فى التنبؤ بالمستقبل عن الناس، بنفس الكيفية التى تعلمت

كبت أنوثتها بها، والتظاهر بأنها «عادية» مثل بقية الناس.. هذه المعاناة التى تمتد لتنال فريدة نفسها نصيبًا منها، وتأتى الطعنة هذه المرة من أبيها الذى عاد متزمتًا من الخليج، إذ يجزع من قدراتها التى تخلط بين التليپاثى والسايكوكينسز ويصل به الرفض لهذه الموهبة/ الاختلاف للتشكيك فى أنها ابنته، ويزعم أنها «ابنة الشيطان!» قبل أن يختفى من حياتهما.

وعلى صعيد المعادل الواقعى «الفيزيقى»، تتنوع مظاهر الرفض والنبذ الشعبى لأفراد السيرك من أصحاب المواهب والقدرات المختلفة، بين نظرات الناس العادية فى البلكونات والشوارع الرافضة لموكب السيرك المار فى الشارع، أو السخط التقليدى للمنتمين للتيار الإسلامى على أى شىء يخالف سَمتهم المعروف.. داوود هنا لم يميز بين الإسلاميين وغير الإسلاميين فى كراهيتهم لمن يعيش فى إطار مخالف، متمايز، عن القالب الذى يعيشون فيه.. تماهى الفريقان (فى كبوة مجتمعية خطيرة تبلورت بوضوح خلال السنوات الأخيرة) فى هذا السلوك البربرى البغيض، لينتهى الأمر بالجموع تلاحق أفراد السيرك وترشقهم بالحجارة لقطع رجلهم من المنطقة، بالتزامن مع انتشار الشائعات بين هذه الجموع حول البنت الممسوسة المتصلة بالجن السفلى، بعد أن بدأت مظاهر قدراتها الخارقة فى الظهور بمناسبات مختلفة.

وتكون هذه الشائعات هى الباب الذى تدخل منه السُلطة إلى ساحة الأحداث/ الصراع فى النصف الثانى من الفيلم، مُجسَدة فى عمر البنهاوى الضابط أو المسؤول الكبير المُكلف بتمويل برنامج البحث عن أصحاب القدرات غير العادية.. اختار له داوود أن يظهر بشكل مختلف عن الهيئة التقليدية لأصحاب السُلطة، وسيم رياضى البُنية، فاحش الثراء، ذكى وصاحب شخصية كاسحة، وخصلة الشعر الطويلة التى يعقدها خلف رأسه إشارة لكونه طبعة جديدة مختلفة عن رجال السُلطة التقليديين.

يتدخل فى الأحداث فى توقيتٍ حرج، بعد هروب حياة بابنتها من البنسيون الذى تملكه وتديره فى الضاحية السكندرية الساحلية، إثر ذيوع نبأ قدرات فريدة الخارقة وسعى البوليس وراءها.. يلتقى يحيى أولاً ثم يصل لـ حياة وابنتها.. ناعم، واثق من نفسه ومن حصاره وسيطرته على كل الاحتمالات، استطاع بدهاء زرع الفُرقة بين حياة ويحيى -وكانت عاطفة دافئة تنمو بينهما- ثم استحوَذ على حياة -المرأة الفاتنة الواقعة تحت ضغوط هائلة- لنفسه، وكل ذلك فى سبيل الوصول لهدفه: إحكام سيطرته على فريدة/ القدرة غير العادية.

وتأتى الرياح بما لا تشتهى السفن، وتكون هنا صفعة داوود عبد السيد للسُلطة التى تملك كل شىء.. المال والسطوة والقوة وحتى

الجاذبية الشخصية، ولكنها تقف عاجزة عن السيطرة على القدرة غير العادية، على الموهبة والخيال الجامح والصوت الرخيم والأصابع المرهفة.. ربما سجنتها، ربما حاولت تطويعها لخدمة أغراضها، سواء المشروعة أو غير المشروعة، ولكنها لن تستخلص منها ما تريد لأن القدرة غير العادية/ الموهبة بحكم طبيعتها التى هى جزء من طبيعة وجموح الكون غير قابلة للتطويع أو اللجم فى سِرج السُلطة الخانق، ولنا أسوة فى ركاكة الاستعراضات الفنية الداعمة للسُلطة عندنا فى الواقع، أو حتى الأفلام الهوليوودية المحملة برسائل دعائية فجة كـ«يوم الاستقلال» و«بيرل هاربر»..

(فى أحد المشاهد المفصلية بالفيلم، بعد ظهور قدرات فريدة فى السيرك، يتجمع أفراد الفرقة ليلاً أمام نافذتها، يتقدمهم البلياتشو جبريل -لاحظ الاسم- الذى حمل لها دعوة حضور العرض، وينحنون جميعا لها تقديرًا لموهبتها).

عمر البنهاوى، بقسوة ولا إنسانية السُلطة، يستغل قدرات فريدة لاختراق عقول المجرمين من أجل التجسس على أفكارهم ونواياهم لصالح التحقيقات الجنائية معهم -أى من أجل هدف مشروع ومصلحة مجتمعية أمنية عامة- الأمر الذى يدفع بالطفلة البريئة التى قرأت أفكار المجرمين لنفقٍ من الاكتئاب عطلَ قدرتها وموهبتها، ولم يقتصر الأمر على ذلكٍ، بل خلق بينهما -بين صاحبة الموهبة وصاحب السلطة- قدرًا متبادلاً من العدائية والكراهية وصل بفريدة لإشعال النار بقدرتها الخارقة ثلاثًا فى ڤيلا البنهاوى، التى تحول لسجن أنيق، حتى أتت عليه تمامًا، الأمر الذى بَثَ الرعب فى قلب صاحب السُلطة ودفعه لإطلاق سراح فريدة وحياة من أسر قيده الناعم، فى تحذير مُبطن حاد المضمون من داوود لصاحب السُلطة على أرض الواقع من محاولة تطويع قدرات أصحاب القدرات.

(فى لقائهما الأخير بأحد البارات، يعترف عمر ليحيى أنه قضى حياته سعيًا وراء المجد بالاجتهاد والعبادة، فى استلهام واضح لشخصية ساليرى موسيقار البلاط النمساوى محدود الموهبة، مقابل موتسارت صاحب الموهبة الخارقة فى مسرحية «أماديوس»).

هل كانت فريدة حقًا هى من أحرق ڤيلا/ سجن البنهاوى، أم هى أمها حياة التى فعلت؟ حياة التى بدورها كرهت صاحب السُلطة واستغلاله لها ولابنتها بعد أن وضعهما فى قيدٍ ناعمٍ أنيق؟

كذا يسائل يحيى عمر البنهاوى فى مشهد البار، الأمر الذى يوسِع من حلقة أصحاب القدرات غير العادية.. فريدة، حياة الأنثى الجميلة والفنانة صاحبة القدرة الأصلية، يحيى نفسه (الباحث الجاد) الذى بدأ يستكشف قدرته على الإيحاء والتحريك عن بُعد.. أفراد السيرك وشيخ الطريقة ونزلاء البنسيون الذى أصبح معادلاً لمدرسة تشارلز إكزاڤيور

في سلسلة X-Men:

مغنى الأوبرا والمنشد الصوفى وأستاذ الفنون الجميلة والمخرج الوثائقى الشاب الذى صنع فيلمًا عن العاهرات ثم وقع فى حب إحداهن وتزوجها.. كلهم صاحب قدرات/ مواهب غير عادية كما توصل يحيى فى فينالة الفيلم، وكلهم جاء للدنيا ليخفف بقدرته الفائقة وطأتها على الناس، يتحاشون السُلطة بمنطق «يا نحلة لا تقرصينى، ولا عايز منِك عسل».. ولكن إذا قررت السُلطة تطويعهم فالنار والرماد هما النتيجة كما حدث لـ ڤيلا البنهاوى.

كل العناصر الفيلمية فى «قدرات غير عادية» تكاد تكون مكتملة - باستثناء ربما بعض الخلل فى اكتساب يحيى لقدرة السايكوكينسز، وكانت بحاجة لقدر أكبر من المَنطَقة كما حصل مع الرمزيات الأخرى- ومتكاتفة للوصول بالمُشاهِد لحالة مشحونة بالروحانية والسلام النفسى.. أصحاب القدرات غير العادية أنسى أبو سيف وراجح داوود أسلحة داوود عبد السيد المعتادة للنفاذ لقلب المتفرج، إضافة إلى حالة تمثيلية عامة جيدة، بلغت ذروتها مع نجلاء بدر وعباس أبو الحسن.. كلاهما يمثل بطزاجة بعيدًا عن الكليشيهات المحفوظة.. دموع نجلاء بدر فى لقائها الحميمى الوحيد مع يحيى اختصرت الكثير والكثير من التاريخ النفسى والاجتماعى والعاطفى، لهذه المرأة التى عانت طويلا من الكبت والحرمان، وفاضت دموعها جامعة بين الشعور بالذنب ونشوة الارتواء بعد طول عطش.. أما عباس أبو الحسن، فرغم استحضاره لكاراكتر الضابط الذى اصطكه بنفسه فى «عمارة يعقوبيان»، الصوت الرخيم والنظرة الواثقة والنبرة الهادئة التى تحمل قوة السُلطة الكاسحة، فإنه جاء مناسبا لطبيعة الدور واستطاع سرقة الكاميرا فى أغلب مشاهِده.

ثمة مفارقة قاسية هاهنا أبطالها هُم جمهور السينما، الذين جاء استقبالهم للفيلم فاترا للدرجة التى أدت إلى رفعه من أغلب دور العرض -بما فيها السينمات الهاى كلاس- بعد أسبوع واحد من عرضه، وكأنهم -الجمهور- يعيدون تمثيل مشهد رجم الغوغائيين لفنانى السيرك بالحجارة على أرض الواقع مع صُناع هذا الفيلم الجميل، أصحاب القدرات غير العادية الحقيقيين، والذين يتحملون -وعلى رأسهم داوود عبد السيد نفسه- جزءًا من مسؤولية هذا المشهد المؤلم بتغافلهم عن استيفاء شروط النجاح الجماهيرى.. اختيار نجم آخر أكثر شعبية من خالد أبو النجا -الذى بَدَدَ بخرقه السياسى على السوشيال ميديا ما له من رصيد جماهيرى غير متماسك أصلاً رغم موهبته- كان ليكسب جمهورًا للفيلم، خاصةً أن خالد لم يضف جديدًا مميزًا لـ دور يحيى يستلزم اختياره باستثناء حضوره التقليدى.

المبدع لا بد أن يتمتع بحس إنتاجى يكفل لإبداعه الوصول لأكبر

مساحة من الجمهور المستهدف، ولكن كيف نلوم مبدعًا كـ داوود العظيم، إذا كانت الشركة المنتجة نفسها بايعة فيلمها ومتكاسلة حتى عن اختيار توقيت عرض مناسب؟!

By the Sea (2015)

«النهايات السعيدة هى قصص غير مكتملة»
چين سميث

لم أستطع طيلة زمن عرض الفيلم الجديد الذى تقاسم بطولته براد پيت وأنچيلينا چولى أن أبعد عن ذهنى فيلمهما القديم «السيد والسيدة سميث» الذى جمعهما للمرة الأولى قبل عشر سنوات، فى موسم صيف ٢٠٠٥ وكان أحد الأفلام الناجحة التى لعبت على خلطة تجارية ذكية ناقشت قضية العلاقة بين المرأة والرجل فى صورتها التقليدية، زوجة وزوج، فى إطار من الأكشن كوميدى لاهث الإيقاع، مُطعَم بحوار ممتاز خفيف الظل.

الزوجان چون وچين سميث قاتلان مأجوران، يدارى كلُ منهما حقيقة عمله عن الآخر، ويعيشان خلف واجهة اجتماعية أنيقة ووظائف مرموقة، لديهما الشباب والجمال والثراء.. ولكن تحت هذه القشرة البراقة تتسع وتتمدد رقعة الفتور والملل التقليديين -مصير أى وكل زيجة!- ولا ينقذهما من هذه الحفرة إلا عقدة الفيلم الرئيسية، عندما يُكَلَف كلاً منهما من قِبَل عصابته بقتل الآخر.. تُفجِر هذه الأزمة سلسلة من الأحداث والتداعيات تضخ دماء جديدة فى علاقتهما تدفعهما لإعادة النظر فيها وتقييمها وتحسس حقيقة مشاعرهما تجاه بعضهما البعض.. يحدث كل ذلك على خلفية من الأكشن والمطاردات والانفجارات، مُضفرة بحرفية فائقة مع القضية الرئيسية (العلاقة الزوجية).. ليخفض كلُ منهما -فى لحظة الحقيقة- سلاحه ويهوى بين ذراعى الآخر، بعد أن نسفت الأزمة طبقة الفتور السميكة التى تكلست على شغفهما القديم.

ورغم جاذبية القصة وقدرة دوج ليمان مخرج الفيلم على مزج الأكشن بالكوميديا بالرومانسية بمقادير مظبوطة، فإن النجاح العريض الذى حققه الفيلم لم يكن ليكتمل لولا الكيمياء التى نشأت بين نجمى الفيلم براد پيت وأنچيلينا چولى، ولمعت بوضوح على شريط الفيلم ثم على أرض الواقع، إذ استيقظ العالم على خبر انفصال پيت عن زوجته چنيڤر أنيستون نجمة مسلسل فريندز آنذاك، وارتباطه بـ چولى.. وبدا الاثنان ثنائيًا نموذجيًا -على غرار مستر ومسز سميث- جمع بين النجومية والشباب والجاذبية والموهبة.. براد پيت چان التسعينات الوسيم، الذى استحوذ على الكاميرا فى الأفلام التى تقاسم بطولتها مع شركاء ثِقال الوزن، أمثال توم كروز وهاريسون فورد وبروس ويليس، بل والمُز الأكبر چورچ كلونى نفسه، حتى صار رمزًا ذكوريًا عتيدًا.. وأنچيلينا چولى التى صعدت بسرعة الصاروخ اعتمادًا على

جمال وحشى ذى مقاييس بَدَت فوق الطبيعية، بعينيها الواسعتين وشفتيها المكتنزتين وقوام رشيق يليق بنَمرة شرسة.. وكلاهما -پيت وچولى- ازدان جماله بطابع من غموضٍ أخاذ زادهُ سحرًا وألقًا.

وبقى راسخًا ذلك المشهد الذى جمعمها وسط أنقاض منزلهما الفاخر الذى «دشدشاه» فى أثناء عراكهما بالأسلحة الرشاشة والبيضاء، وقد استلقيا على الأرض شبه عاريين بعد لقاء حميمى ملتهب، يتصارحان ويتبادلان الذكريات ثم نهضا ليطبخا معًا وسط مشاكسات ومداعبات ملأى بالحب الذى عاد يتدفق بين قلبيهما.

فى لقائهما الثانى على الشاشة العريضة بعد عشر سنوات كاملة من اللقاء الأول، جلس پيت وچولى باسمى رولاند وڤانيسا هذه المرة نفس جلستهما تلك على الأرض، فى جناحهما بإحدى الفنادق الفرنسية، أمام زجاجة من النبيذ وأطباق المَزّة، لا ليتبادلا الحب كما فعلا قديمًا، ولكن ليتلصصا عبر كوة فى الجدار على جاريهما العروسين الشابين فى النُزُل المجاور، حيث يتبادلان الغرام الملتهب طيلة الوقت فى شهر عسلهما! يمارس الثنائى رولاند وڤانيسا التلصص بحماس وشغف لا يقل عن حماس وشغف العاشقين على الجانب الآخر من الجدار!

رغم الإيقاع العام المُتمهِل للفيلم، فإن السيناريو الذى كتبته أنچيلينا چولى لا يُضيِع وقتًا، ويبدأ فى فرش التفاصيل والداتا من اللحظات الأولى.. فالزوجان الأمريكيان رولاند، الكاتب الروائى، وحرمه ڤانيسا يقومان بإجازة بإحدى القرى الفرنسية الهادئة، حيث تتداخل مظاهر الطبيعة الخلابة من محيط وجبال وأشجار وسماء صافية مفتوحة، مع الطُرُز الكلاسيكية الأثرية للمبانى القليلة بالقرية، صانعة خصوصية بصرية وقدرًا من السلام النفسى تدعمه برفق الخلفية الصوتية لأمواج البحر، والتى استعاضت چولى بها عن الموسيقى التصويرية فى أغلب مناطق الفيلم.

من بداية استقرارهما فى جناحهما الفسيح بالفندق، نلاحظ أن ثمة شيئًا ليس على ما يرام بين هذين الزوجين، وسرعان ما يتأكد هذا الحاجز السميك بينهما من خلال مجموعة من المواقف واللقطات بل والنظرات، يدفع بها السيناريو على مهلٍ وبإيقاع بطىء يناسب ثِقل وصعوبة هذه المرحلة التى يمر بها زواجهما.. الزوج وحده طيلة النهار فى الحانة القريبة، والزوجة وحدها فى الجناح أو تتنزه بالجوار أمام المحيط.. يلتقيان مساءً لدى عودة الزوج فيتبادلان كلمات مختصرة أو لا يفعلان إذا كانت الزوجة نائمة.. نعرف من حوار رولاند مع الساقى الفرنسى العجوز بالحانة أنه كان يومًا ما كاتبًا ناجحًا، وڤانيسا زوجته كانت ممثلة استعراضية ناجحة تظهر على خشبة المسرح، وأن زواجهما مَرَ بأيامٍ هانئة قبل أن يتسلل إليه العطب لسببٍ ما أَخَرَ

السيناريو طرحه لنهاية الفيلم.

الاثنان يحاولان الطفو بالعلاقة فوق الأمواج رغم غرق أشياء كثيرة كالعاطفة والرغبة والحميمية، ولكن الأثقال تزداد والحاجز بينهما يزداد ارتفاعًا.. ثم تحدث النقلة عندما يستقر العروسان الفرنسيان الشابان فى الجناح المجاور لهما، وتكتشف ڤانيسا أولاً ثم رولاند أمر تلك الكوَة فى الجدار الفاصل بين الجناحين، ومن دون مقاومة أخلاقية حقيقية ينكب الزوجان التعيسان على التلصص على العروسين الشابين وما بينهما من شغف وحميمية الأيام الأولى، سواء عبر الكوة أو خلال التعارف واللقاء المباشر معهما.

ويتحول الأمر بالنسبة لـ رولاند وڤانيسا إلى إدمان لمشاهدة ما افتقدته حياتهما من حيوية قديمة غابرة، ولإن بث هذا التلصص شيئًا من الحرارة فى هذه العلاقة شبه الميتة وسمح لهما بممارسة الجنس لمرة أو مرتين، فإن المؤدى الطبيعى لهذا المسار، كان دفع الزوجة المحبطة التعيسة إلى ذراعى العريس الفرنسى الشاب الذى يفيض فتوة ووسامة وحيوية.

وهنا -قرب نهاية الفيلم- نعرف السبب الرئيسى وراء العفن الذى أفسد زيجة رولاند وڤانيسا، وهو إحباط الأخيرة لعدم قدرتها على الإنجاب، والذى يدفعها لمحاولة إغواء العريس الشاب، لا من أجل إشباع رغبتها ولكن لإفساد هذه الزيجة التى توشِك أن تُتَوَج بالحمل الذى حُرِمَت هى منه.

هذا السبب رغم منطقيته كان الحل السهل الذى لجأت إليه چولى لتفسير هذا الخلل فى هذه العلاقة الزوجية، والموجود فى كل الزيجات بلا استثناء بدرجات متفاوتة.. وكان حريًا بها أن توسِع من رؤيتها لتفتش فى الأسباب النفسية والعاطفية والاجتماعية وراء هذا الفتور والإحباط بين الأزواج، والتى هى واجدة فيها ولا بد -فى الأسباب- دراما أكثر عمقًا وأصالة.

الفيلم ذو المذاق الأوروپى من تأليف وإخراج أنچيلينا چولى، أى أنه بشكلٍ ما يعبر عما يشغلها فى هذه المرحلة من زواجها، والتى مرت خلالها بظروف مؤلمة من جراحة الاستئصال الشهيرة، والأنباء التى تطايرت عن خيانة پيت لها، الأمر الذى يؤكده اختيارها للبطلين كاثنين من أرباب الشهرة (كاتب وممثلة مسرحية).. لذا فنحن لا نبعد عن المنطق حين نراهما، پيت وچولى الحقيقيين بزيجتهما بإحباطهما وراء أزمة رولاند وڤانيسا كما فعلنا سابقًا عندما رأينا كيميائهما فى «مستر ومسز سميث» تترجم لعلاقة حقيقية على أرض الواقع.

نتأمل علامات الإرهاق والتقدم فى السن، التى تركت بصماتها على هذين الوجهين اللذين كانا يفيضان جمالاً وحيوية وشبابًا.. نراقبهما إذ صارا كهلين يتلمسان -فى مشاهد مُحزنة حقًا- متعتهما

فى التلصص على شاب وشابة يمارسان الجنس، ونتذكر الجملة الحوارية التى جاءت على لسان چولى فى مستر ومسز سميث «النهايات السعيدة هىَ قصص غير مكتملة» والتى انطبقت بحذافيرها فى الحقيقة عليها وعلى زوجها العزيز وعلينا جميعًا.

The Revenant (2016)

لست أتفق مع ما يُكال من اتهامات لفيلم «المُنبعِث» للمكسيكى أليخاندرو جوانزليس إنياريتو أنه أضعف أفلامه وأنه ليس عميقًا بما يكفى فى تجسيده للصراع الرهيب الدائر على محورين (الإنسان- الطبيعة) و(الإنسان- الإنسان) وأن الشخصيات التى اختارها كأطراف لهذا الصراع على قدر من الأحادية.. فالخير خير، والشر شر، ولا توجَد شخصيات رمادية يمتزج بها الخير مع الشر والقوة مع الضعف والفضيلة مع الشهوة، ربما باستثناء شخصية بريدچر، الشاب المراهق الذى وجَدَ نفسه فى قلب هذا الصراع متأرجحًا بين إخلاصه لـ جلاس وانصياعه لـ أنانية ووساوس فيتزجيرالد.

هذا المأخذ وإن كان يصلح لنقد الكثير من الأفلام بل والأعمال الأدبية التى اضطلعت بمهمة تحليل وسَبر أغوار النفس البشرية، فإنه لا يتناسَب مع طبيعة سيناريو «المُنبعث» والذى أسفر من بداياته عن توجهه الحقيقى: التجريد..إيناريتو فى فيلمه الجديد قرر أن يحكى حدوتة صراع بين الخير والشر فى أبسط صورهما، فاكتفى بأقل القليل، بالحد الأدنى المطلوب كخلفية سايكولوچية واجتماعية لشخصيتيه الرئيستين تفسر دوافعهما وأفعالهما وردود أفعالهما.. العنصرية المبنية على ماضٍ دمويٍ قديم مع إحدى قبائل الهنود الحُمر كخلفية لشخصية فيتزجيرالد، والرغبة فى الانتقام من قاتل الابن كخلفية لشخصية جلاس، إضافة طبعًا إلى الطرف الثالث الذى لا تلزمه خلفيات أو تفسيرات من أى نوع: الطبيعة.. هذا الاختيار مناسب دومًا لهذه النوعية من الحواديت الوجودية، وسنجده القرار الذى اتخذته أسماء عظيمة مثل كيوبريك فى «أوديسا الفضاء» وزيمكس فى «المعزول» وكارون فى «جراڤيتى» وهى أفلام تناولت قضايا وأسئلة وجودية كبرى تطلبَت شخصيات مُجرَدة بأقل قدر من الشخصنة والعمق.

اكتفى إنياريتو بهذه القاعدة المعلوماتية البسيطة وانطلق لتحقيق هدفه الرئيسى: الحدوتة ذاتها.. وفى هذا الصَدَد اتسمَ السيناريو الذى شارك فى كتابته بأقصى قدر ممكن من الحرفية، فى حكاية الحدوتة والتنقل برشاقة بين مناطقها، وغزل خيوط الصراع بين الخير والشر بخيوط الصراع الوجودى الرهيب مع طبيعة خشنة قاسية لا ترحم كشرت عن أنيابها من الدقائق الأولى، ولا نبعد كثيرًا عن الصواب لو اعتبرنا عُصبة الهنود الحمر التى تطارد هيو جلاس طيلة زمن الفيلم -حتى دقائقه الأخيرة التى تكشف أنه لم يكُ هدفهم الحقيقى- جزءًا لا يتجزأ من هذه الطبيعة القاسية مثلهم مثل الدببة والأراضى الوعرة والعواصف الثلجية.

وكما هو متوقع تداخلَ دور المخرج مع دور السيناريست، فوجدنا إنياريتو مًخرجًا يستكمل رواية الحدوتة بصريًا باستخدام أسلحة إخراجية رفيعة المستوى.. التصوير لبلدياته العبقرى إيمانويل لوبسكى الحائز على الأوسكار للمرة الثانية على التوالى عن فيلمهما السابق «بيردمان»، وكان بالفعل أخطر أسلحة إنياريتو فى الانتقال بمُشاهِده إلى قلب الصراع فى هذه الأصقاع الرهيبة، وجاء اعتمادهما الرئيسى على وِحدة اللونج شوت، المشهد الطويل المُمتد لزمن قد يتجاوز الدقائق تتنقل فيه الكاميرا بمسارات مدروسة بحرفية ودراية لترصد الشخصيات وأطراف وأجواء المشهد وتتابعاته من دون قطعات مونتاچ فى الكثير من الأحيان أو بقطعات محدودة فى القليل منها.. هذا الاختيار الناجح الذكى الثنائى خاضه الثنائى إنياريتو/ لوبسكى من قبل فى «بيردمان» (2014) وخاضه لوبسكى منفردًا مع مكسيكى عظيم ثالث هو ألفونسو كارون فى «جراڤيتى» (2013) واقتنص به أوسكار التصوير أيضًا.. اللونج شوت هنا ضاعف من فرص تماهى المُشاهِد مع البيئة والأبطال من دون فصلان القطعات المونتاچية، حدث هذا بوضوح فى الماسترسين، المشهد الأيقونى الطويل لصراع جلاس مع الدُب الأشهب، إضافة إلى أن براعة تصميم المشاهِد الطويلة وتخطيط حركة الكاميرا قفزت بمؤشر التشويق للذروة، وبالذات فى مشاهد المعارك والمطاردات، ولعل أبرز مثال هو صدمة السقوط المباغت لـ جلاس وحصانه من على حافة المنحدر العالى فى أثناء مطاردة الهنود الحُمر لهما.. وإلى جانب مشاهِد اللقطة الواحدة، استفاد إنياريتو-لوبسكى من الخصائص الطبيعية لمواقع التصوير من غابات وأشجار شاهقة وأنهار وجبال تكسوها الثلوج واعتصرا منها جماليات بصرية وحشية كانت المعادل المرئى لما داخل نفوس الأبطال من وحشية وخشونة وصراعات عنيفة.. هذا المجهود البصرى الهائل كان ليذهب أدراج الرياح من دون التوليف الناعم المسؤول عنه المونتير ستيڤن ميريون الحاصل على الأوسكار عام 2000 عن مونتاچ «ترافيك» فيلم سودِربرج الشهير.. مهمة ميريون لم تكُ سهلة نظرًا لخصوصية المادة الخام المُصوَرة، والتى احتاجَت لتوليف مُتفهِم لطبيعة الصراع والشخصيات والبيئة بحيث يحقق التنقل السلِس بين المحاور والمناطق والمشاهِد من دون قَطعَة فصيلة تمنع الاندماج.. فعلها ميريون وكان كذلك حذرًا فى التنقل بين مشاهِد النهار حيث الكادرات المفتوحة شمسية الإضاءة، ومشاهِد ليل الغابات والجبال حالك الظلمة أو المُضاء بنور القمر أو النيران.

ثالث أسلحة إنياريتو الخطيرة كان التمثيل، وهو الفرع الذى أصبح لبانة تمضغها أفواه الملايين وتريند على مواقع السوشيال ميديا بسبب أحقية ليوناردو دى كابريو –الذى ظلمته الأكاديمية الأمريكية

للعلوم والفنون طويلاً- فى الأوسكار عن هذا الدور الذى بذل فيه مجهودًا لا يُصَدَق، وعما إذا كان شريكه فى الفيلم، توم هاردى، هو الأحق بأوسكار أفضل ممثل مُساعِد.. وبغض النظر عن هَرى حوار الجوائز فالاثنان بالفعل تفوقا على أية جائزة يُرشحان لها أو يحصلان عليها، وإن كان ميلى الشخصى هو لـ توم هاردى فى ثالث أداء أكثر من رائع أشاهده له فى أقل من عام، بعد «ماكس المجنون» و»أسطورة» فى موسم صيف 2015.

Carol (2015)

أثناء مغادرتى لسينما زاوية بعد مشاهدة «كارول»، استوقفنى شاب عشرينى لطيف وسألنى عن رأيى فى الفيلم.. ارتبكت للحظة ثم رددت عليه بأنه فيلم كويس، جرىء أوڤر شوية لكن فيلم حلو، وهو الرَد الذى استسخفته على الفور لأن الفتى لم يسألنى عن رأيى الأخلاقى فى جرأة الفيلم، بل كان سؤاله مُحددًا: حلو ولا وحِش؟

لِمَ أقحمت انطباعى الأخلاقى عن الفيلم؟

الواقع أن فيلمًا كـ«كارول» لـ تود هاينز، من الأفلام التى تُشكِل مُعضِلة بالنسبة لى كمُشاهِد ينتمى للمدرسة المُحافِظة، التى ما زالت تتوقف أمام مدى الضرر الذى قد يعود على المُجتمع من وراء فيلم سينما يُعرَض عرضًا تجاريًا عامًا، وفى نفس الوقت يُكِن تقديرًا عميقًا للسينما كفن خالص مُخلِص لقيمة الحَكى والحدوتة.. مُعضِلة «كارول» أنه قَدَم حدوتة صادقة مؤثرة مُستخدمًا أدوات سينمائية راقية، واستغل الشحنة العاطفية النابعة من صدق وتأثير الحدوتة، فى تمرير رسالة مُجتمعية يراها قطاع عريض -وأنا منهم- هدامة ومخالفة للفطرة الطبيعية.

لم يلجأ سيناريو «كارول» المأخوذ عن أصل أدبى، للموتيڤات الدرامية والبصرية التقليدية في تقديم العلاقة الجنسية المثلية بين امرأتين، لم يضع أية مقدمات أو مبررات تفسر هذا الميل الجنسى المِثلى، ولكنه نظر لها فى إطار قصة حب «طبيعية» لا تحتاج لمبررات أو ظروف لتفسيرها، جمعت بينهما، واجتهد فى إكسابها زخمًا عاطفيًا ملموسًا حقق لها الإقناع المطلوب سواء من حيث بناء الشخصيات والاهتمام بتفاصيلها وتاريخها السايكولوچى والاجتماعى فى إطار الواقع المُحيط، الأمر الذى صَبَ فى النهاية فى صالح المزيد من مَنطَقة العلاقة العاطفية الشاذة بينهما.

ولم يتوانَ الفيلم عن تقديم مشهد صريح للعلاقة الحميمية بين الاثنتين، استمر على الشاشة لدقيقتين أو ثلاث.. حسنًا، ها هى معضلة أخرى لأن جرأة المشهد تَخَطَت السقف المألوف وما كان بالإمكان عرضه تجاريًا فى السينمات الأخرى عندنا فى مصر، بخلاف سينما زاوية المُخصصة للعروض الخاصة.. وفى نفس الوقت فإن المشهد نفسه وجودة تنفيذه من الأهمية بمكان، بحيث إن التخلص منه رقابيًا أو حتى التخلى عنه من قِبَل صُناع الفيلم، يَخِل من مَنطَقة الحدوتة ويخصم من مصداقيتها.. الجانب الحِسى من العلاقة والذى عززته تعبيرات الوجه وحركة الجسد، جعل العلاقة حقيقية ومحسوسة بالنسبة للجمهور العادى، الذى يجد صعوبة فى استيعاب إمكانية نشوء علاقة عاطفية لها جانبها الحسى، بين امرأتين أو رجلين.

وهكذا، أصبحنا أمام قصة عاطفية مؤثرة وشخصيات نصدقها ونتعاطف مع دوافعها ورغباتها، رغم رفضنا للمبدأ.. وبخاصة مع الاختيار الممتاز لكلٍ من كيت بلانشيت وكيت مارا لأداء الدورين الرئيسيين كارول وتيريز.. بلانشيت بكاريزماتها المعهودة وجمالها الذى يَشِع غموضًا يضاعف من فتنتها ويترك انطباعًا بما يختفى وراء هذه الابتسامة من أسرار، ومارا بملامحها وتكوينها الجسدى الأقرب لغلام فى طور المراهقة –وهىَ بالمناسبة ليست المرة الأولى التى تظهر فيها فى دور فتاة سُحاقية، فسبق أن جسدتها فى فيلم سودِربِرج التشويقى «أعراض جانبية» عام 2013- وصفحة وجهها التى بخلاف زميلتها خَلَت من الغموض، وعكَسَت تنقلاتها بسلاسة بين المشاعر المختلفة من حيرة وعاطفة وشبق وأورجازم وصدمة وحزن.

والنتيجة أننا إزاء هذا التعاطف المبنى على الاقتناع والتصديق، أصبحنا أكثر ميلاً وتقبلاً بل وتمنيًا لنجاح هذه العلاقة الشاذة، التى حاربها مُجتمع الخمسينات الأمريكى بضراوة –قبل سنوات قليلة من تقبله لها خلال عقد الستينات- بما ترتَبَ عليها من قرارات اجتماعية ذات أثرٍ جسيم تَمثلَ فى تضحية كارول بأمومتها واحتفاظها بطفلتها من أجلِ إشباع رغباتها، الأمر الذى يذكرنا بالنهج الذى انتهجته نانسى مايرز قبل أشهر قليلة فى فيلمها الأخير «المُتَدرِب» من الاحتفاء والترويج للقبول المُجتمعى لوضع آخر شاذ، هو تبادل الأدوار بين المرأة والرجل فى مؤسسة الأسرة مع المرور السريع «المُنتقَص عمدًا» على ما سيترتب على هذا الشذوذ من أضرار اجتماعية تدفع كلفتها الأجيال القادمة التى ستنشأ خارج المحضن الطبيعى الأكثر ملائمة للتنشئة الطبيعية: الأسرة.

(انظر لاجتهاد السيناريو فى التأكيد على استحالة نجاح الحل الأسرى الطبيعى لأزمة كارول وطفلتها ويندى، رغم حب الزوج لكارول ورغبته فى استمرار زيجتهما!)

لِمَ أقحمت انطباعى الأخلاقى عن محتوى الفيلم فى ردى على الشاب الذى سألنى؟

لنقل إنها محاولة لاإرادية بائسة لإبراء الذمة والتحذير من المحتوى المسموم الذى يضخه الفيلم بين ثنايا القصة العاطفية المؤثرة، قِيَم الفردية وإشباع اللذة على حساب المسؤولية المجتمعية وقيمة الأسرة التى -رغم كل شىء- لم نخسرها بعد.

نوارة (٢٠١٦)

لا أنكر أن نصيبًا من الإحباط قد أصابنى بعد خروجى من فيلم نوَّارة، أحدث أفلام هالة خليل.

فى ثالث أفلامها الروائية الطويلة بعد تجربتين ممتازتين هما «أحلى الأوقات» (٢٠٠٤) و«قص ولزق» (٢٠٠٧) -والأخير لم يُتَح له الذيوع الذى حققه الأول مع تكرار عرضه على الفضائيات- اختارت هالة خليل أن تكتب وتخرج فيلمًا عن أجواء أحداث يناير ٢٠١١.

عقب هذه الأحداث الكبرى ظهرت مجموعة من الأفلام الخفيفة حاول صناعها استغلال الزخم العاطفى المُصاحب لهذا الحدث بإدراجه عشوائيًا فى سيناريو الفيلم بطريقة القص واللصق طمعًا فى كل ما يمكن «هبشه» من الرواج الجماهيرى -نفس ما حدث فى أعقاب حدث آخر كبير هو حرب أكتوبر ٧٣- والنتيجة بالطبع كانت فشلاً فنيًا وجماهيريًا.

ثم، بعد مرور حيز زمنى يسمح باستيعاب «بعض» أبعاد الحدث الكبير، بدأت تظهر بعض الأعمال السينمائية الأكثر جدية التى تناولت برصد نصف روائى نصف توثيقى، لمحات من هذه الدراما الضخمة، وانتمَت أغلب هذه الأعمال للسينما المستقلة مثل «الشتا اللى فات» لإبراهيم البطوط و«فرش وغطا» لأحمد عبد الله، واقتصر تناولها على الأيام والشهور الأولى من الألفين وحداشر، ويظل «الجزيرة٢» لشريف عرفة حالة استثنائية وحيدة لإنتاج سينمائى ضخم مُستوفِ للشروط التجارية، يتناول بالعرض والتحليل والرمز أحداث الألفين وحداشر، وصولاً لأحداث موازية لإسقاط نظام الإخوان المسلمين نهاية يونيو ٢٠١٣.

رغم تصدُر اسم منة شلبى كنجمة للفيلم، ورغم غياب اسم خالد أبو النجا -القاسم المشترك فى تجارب السينما المستقلة!- فإن «نوَّارة» أقرب لمنطقة الأفلام المستقلة التى تحكى الشهور الأولى من الحدث الكبير.. تطل علينا بشكل توثيقى فى خلفية المشهد من خلال مقاطع إخبارية إذاعية وتليفزيونية أو من خلال المُظاهرة التى تنادى بشعارات العيش والحرية والعدالة الاجتماعية، وعطلت صفوف من سيارات ومايكروباصات المواطنين الذاهبين لأشغالهم.

اختارت هالة خليل أن تبنى فيلمها على رصد انعكاسات هذه الفترة التى وثقتها على الناس، وركزت على المقابلة بين شريحتين منهم.. الشريحة الدُنيا المسحوقة، البُسطاء سكان العشوائيات الذين سقطوا من حسابات نظام مُبارك، وافتقرت حياتهم لأدنى مقومات الحياة، والذين غازلتهم أدبيات وشعارات الثورة من اللحظة الأولى.. والشريحة العليا، الهاى كلاس، سكان القطامية والكومباوندات

الفاخرة، المُكوِن الرئيسى للنظام الذى قامت عليه الثورة.

اختيار المقاطع الإخبارية المُذاعة والمُتلفَزة فى جانب البُسطاء والمُهَمشين، بالتوازى مع استعراض همومهم ومعاناتهم المعيشية اليومية، دار حول حديث استرداد الثروات المنهوبة بالخارج والذى كان حديث الساعة بعد خلع أو تنحى حسنى مبارك، بما حَمله من أحلام ساذجة شديدة الجموح غذاها الإعلام عمدًا «بيقولوا الحكومة بعد ما ترجع الفلوس اللى بره، هتوزع على الناس وكل واحد هياخدله ييجى ميتين ألف جنيه!».. أحلام تظهر فى عيون نوَّارة وكلامها ورغباتها البسيطة فى «تحجيج ستها» وشقة صغيرة تجمعها تحت سقف واحد مع على المكتوب كتابها عليه مُنذ خمس سنوات.

أما الجانب الآخر، طبقة الكومباوندز، فكانت أحلامهم كوابيس بطبيعة الحال، وهم يَرون اهتزاز النظام السياسى الذى يحتمون بمظلته، وتألق السيناريو فى رصد علامات القلق والتأفف داخل أسرة أسامة بيه، ومُحيطها الإنسانى والمكانى الذى اتسع ليشمل الكومباوند الذى أظلمت قصوره وهجره أصحابه، إما للخارج وإما للزنازين، تاركينَ إياه تحت حراسة الخدم الأوفياء، وقود الثروات الحرام التى اكتنزها هؤلاء السادة.

التفاصيل هى الأداة الرئيسية التى استخدمتها هالة خليل بوعى وخبرة، للغوص داخل أعماق شخصيات الطبقتين واستخراج مكنوناتها. عرضتها بتكثيف بصرى شديد -بدعم ممتاز من تصميم الديكور والملابس- داخل الكادرات وتنقلت بحريّة بين أحجام اللقطات لرصد التباينات الصارخة بين مجتمع العشوائيات ومجتمع الكومباوندز فى اللقطات الواسعة، وأدق تفاصيل ومشاعر الشخصيات بلقطات الكلوز، مثل أظفار نوَّارة المُشققة غير المُعتنى بها، الممرضة التى لا تكف عن الكلام فى الموبايل بينما تدير عنبر المستشفى بقدرٍ هائل من الانتهازية واللاإنسانية. اهتمام أسامة بيه المُبالغ فيه بصبغ شعره هَربًا من واقع تقدمه فى العُمر الذى هو انعكاس لإنكاره للواقع الذى يرفضه، ومنه اهتزاز النظام الذى يحميه بسبب الثورة، ثم تخليه عن هذا الهروب والإنكار/توقفه عن صبغ شعره الأبيض، بعد أن كسر الواقع هذه المقاومة وسمع بأذنيه خبر إلقاء القبض على أقرب أصدقائه من رجال الأعمال، فاضطر للانصياع لإلحاح أسرته والسفر للخارج قبل أن تصيبهم الموجة.

أداة هالة خليل الرئيسية الثانية فى «نوّارة» كانت التمثيل. لست مع الرأى المُنحاز لتفوق منة شلبى فى دور نوّارة، رغم فوزها عنه بجائزة التمثيل فى مهرجان دُبَىّ، ورأيى أن أداءها اعتمد على انفعالات وجُمَل حوارية كليشيهية محفوظة، ورغم الدعم الذى قدمه لها الإخراج وتصميم الملابس من لمسات وتفاصيل خارجية بارعة، فإنها

لم تستفِد بها فى الوصول لعُمق حقيقى لشخصية نوَّارة مُختلف مثلاً عن دورها فى «واحد من الناس»، باستثناء مشاهد محدودة كمشهد اعترافها بمشاعرها ورغبتها المكبوتة لعلى من وراء باب حجرتها الموصَد. بشكلٍ عام هناك شىء ما مُفتقَد فى أداء بل ومظهر منة شلبى فى السنوات الأخيرة، ثمة حيوية حقيقية وتلقائية ميّزَتا أداوارها منذ ظهورها الأول فى «الساحر» مرورًا بـ «بحب السيما» و«أحلى الأوقات» و«بنات وسط البلد» و«عن العشق والهوى» إلخ... ثم غابتا عنها فى السنوات الأخيرة.

وعلى العكس من ذلك استفاد كل من محمود حميدة وأحمد راتب من التفاصيل الخارجية، فأمسكا بها وطوعاها لارتداء شخصيتيهما بأداء مناسب جدًا.

لماذا أحبطنى الفيلم إذن رغم المجهود المبذول فى الكتابة والتنفيذ؟ لأننى عارف والله إن الغلابة هُمَ اللى الثورة جَت عليهم وإن الأغنياء أفلتوا بملايينهم وملياراتهم الحرام، وكنت أنتظر من صاحبة «أحلى الأوقات» و«قص ولزق» ما هو أكثر من مقال سياسى أو منشور ثورى طبقى مُصاغ دراميًا.

قبل زحمة الصيف (٢٠١٦)

قبل أسابيع فى حفل توقيع كتاب «مُخرِج على الطريق» والذى يضُم مجموعة من المقالات التى كتبها محمد خان فى عددٍ من الصحف المصرية خلال العِقدين الفائتين، سأله أحد الحضور سؤالاً متحذلقًا عن «السر وراء» عدم مُهاجمته –خان- لشخصية ضابط الشرطة فى مرحلة ما بعد 25 يناير و30 يونيو، وهو من قدمَ سابقًا «زوجة رجل مهم»!

أجاب خان بأنه غير مَعنى فى أفلامه بنقد السياسات، وأن شغفه الحقيقى بشخصيات الأفلام، وطلبت أنا التعقيب، فقلت لصاحب السؤال اللى جاب الديب من ديله، إن خان فى «زوجة رجل مهم» قال كل ما يُمكِن أن يُقال بخصوص ضابط الشرطة الفاسِد، وإنه لو أراد الكلام عن الفاسدين من ضباط الداخلية فى الزمن الحالى فلن يُضِيف جديدًا عما قدمه فى «زوجة رجل مهم».

الشخصية فى سينما محمد خان هى القائدة والحادية، والعمود الفقرى الذى تتمحوَر حوله الأحداث صعودًا وهبوطًا، يتتبعها ويصقلها وينسِج تاريخها ودوافعها بصبر وإتقان، من خلال تفاصيل بصرية وسمعية غزيرة. هذه العناية الفائقة تمتد لتشمل كل شخصيات الفيلم، ومن خلال الاشتباك الذى يدور بين هذه الشخصيات يؤرِخ خان بشكل فنى غير مباشر للمرحلة التى تتناولها أحداث فيلمه، الظرف السياسى والاجتماعى وطبيعة الحراك والعلاقات بين طبقات المُجتمع والتى غالبًا ما تكون المُحرِك الأساسى لدوافع الشخصيات وبالتالى صراعاتها مع بعضها البعض.

خلال السنوات الأخيرة، وفى أفلامه التى كتبتها زوجته السيناريست وسام سليمان («بنات وسط البلد»، «فى شقة مصر الجديدة» و«فتاة المصنع») يمكن أن نرصد ثلاث سِمات مُشتركة، موجودة فى أغلب أفلام خان، ولكنها هنا أكثر بروزًا وبلورةً وارتكز عليها بقوة فيلمه الجديد «قبل زحمة الصيف» للسيناريست غادة شهبندر:

السِمة الأولى هى ازدياد التركيز على شخصيات الأبطال بدرجة كبيرة، على حساب الأحداث نفسها والتى تراجعت حدتها وانخفضت نسبة الميلودراما فيها لتقترب من الصِفر. لا توجد مفاجآت أو تويستات حادة أو أحداث ضخمة أو نهايات تقليدية كالمُتعارف عليها، كأن يتزوج البطل بالبطلة أو يموت الشرير –أصلاً لا يوجد شرير!- أو أى حيطة سَد تنتهى عنده الحدوتة، ويكاد يكون الفيلم شريحة مُقتطَعة من نسيج الحياة الطبيعية، شريحة لا تحمل بداية أو نهاية مميزة عما قبلها أو بعدها، وكأنه بالبلدى كدا: بدأ من النُص ومِشى شوية وخَلَص.

أحداث «قبل زحمة الصيف» تدور فى حيز زمنى قصير لا يتجاوز

أسبوعا واحدًا، وترصد بأسلوب أقرب للتوثيقى، لقطات من حيوات أبطال الفيلم الخمسة بإيقاعها الهادئ الخالى من مفاجآت استثنائية، غير أنه مع التغلغل فى تفاصيل حياة كل شخصية تبدأ المفاجآت فى الصعود للسطح بهدوء، وتتكشَف للمُتَفرِج بدون تويستات صادمة تفسد الإيقاع الهادئ أو تلوى مسار الخط السردى. المفاجآت كلها متعلقة بتفاصيل تخُص ماضى الشخصيات ومتمحورة حول حالة من الإحباط تجمعهم أو للدقة تجمع أربعة منهم:

هالة سرى، السيدة الثرية مُبهرة الأنوثة، تعانى إحباطًا عاطفيًا بعد فشل زواجها، وعندما ألقت بمشاعرها فى أتون علاقة عاطفية حميمية مع هشام -الممثل الثانوى المُحبَط بدوره بسبب تقدمه فى العمر من دون إحراز نجاح يُذكر فى حقل التمثيل- يتضاعف إحباطها إثر خذلانه لمشاعرها التى يرفسها بقسوة -بعد أن نهل ما نهل من حبها وجسدها بل ومالها- موليًا وجهه شَطر المُنتجة التى يعقد عليها أمله فى الصعود للنجومية.

أما الزوجان الآخران د. يحيى وزوجته مدام ماجدة، فيعانيان إحباطات مُركبة على أكثر من صعيد. هى مُحبطة من زوجها، انحرافه المِهَنى والخلقى واشتهائه للأخريات بالذات مع ترهل جسدها وعجزها عن كبت شهيتها للطعام رغم تمارين الميديتيشن، الأمر الذى سالت له دموعها وهى تُقلِب فى الصور العارية على لاب توب زوجها الذى لا تنفك تتلصص عليه. الزوج بدوره يعانى كبتًا عاطفيًا وجنسيًا ضاعف من وطأته إعراض زوجته عن معاشرته -بسبب إحباطها السالف ذكره- جعله يتلذذ بمشاهدة ڤيديوهات لنسوة جميلات يتعثرن أو يتعرضن لمواقف محرجة، كأنه ينتقم منهُن لعدم قدرته على النَيل منهُن، إضافة إلى الأزمة الجنائية الكبيرة التى تهدد مشروعه الاستثمارى الضخم، والتى ألجأته للهرب -مثل هالة- للساحل الشمالى.

هو إحباط منتصف العمر، عندما يجد المرء نفسه فى منتصف الرحلة، سنوات الماضى وراءه لم تسفر عن تحقق مادى أو إشباع عاطفى أو أمان نفسى أو اجتماعى، وسنوات المستقبل مظلمة غير واعدة بفرص أو بدايات جديدة تصحح المسار.

يكتوى الأربعة بمرارة هذه الأزمة الخالدة، وتؤكدها المقابلة بين حالتهم وحالة خامسهم، جُمعة، العامل/ الحارس/ المرمطون بالقرية، الشاب العشرينى القروى البسيط الذى أتم تجنيده لتوه ويتطلع إلى حياته بعيون يملؤها الأمل والتفاؤل، لا يكف عن الحركة والتواثب -على العكس تمامًا من الأربعة الآخرين- يلتهم بعينيه هالة، الفاتنة نزيلة القرية، تجنح حداثة سنه وسذاجته/ بساطته بأحلامه ومشاعره التى تفيض تجاهها، ويعبر عنها بتفانيه فى خدمتها وثمار التين التى يجمعها من أجلها لتجدها بجوار الجورنال الذى يجلبه لها كل صباح،

لتضىء ابتسامتها إزاء لفتة العطاء الرقيقة الصادقة التى لم تحصل على مثيلتها من الرجل الذى منحته قلبها وجسدها.

السِمة الثانية هي الشغف بالمكان كمُكوِن أساسى، والتعامل مع خصائصه ومكوناته كأحد أبطال الفيلم، من خلال تفاعلات الأبطال معه لعرض خصائصها الاجتماعية والطبقية والسايكولوجية.

فإذا كانت منطقة وسط البلد بما تحمله من زخم وأماكن للتسكع ومقاهى المثقفين ومترو الأنفاق، ومساحة مشتركة تتقاطع فيها الطبقات الوسطى والُدنيا، إحدى أبطال «بنات وسط البلد».. ومصر الجديدة بكلاسيكية مبانيها وشوارعها الواسعة المحفوفة بالأشجار جزءًا من قصة الحب التى تلعب على أوتار كلاسيكية فى عصر حداثى ينكر المشاعر في «شقة مصر الجديدة».. وحتى المصنع فى «فتاة المصنع» كان أحد أهم الأدوات التى لجأ إليها خان لرسم شخصية وبيئة بطلته وانطلقت منه قصة حبها الوليدة والمغدورة.. فإن الساحل الشمالى هو سادس الأبطال هنا فى «قبل زحمة الصيف» بما يمثله من منطقة أخرى لتلاقى الطبقات، فهو ملجأ للطبقات الدُنيا جريًا وراء لقمة العيش، وللطبقات الوسطى وما يعلوها للاصطياف بعد أن امتلأت الإسكندرية وفاضت -رصد الحراك والعلاقات بين طبقات المجتمع- ومهرب ملائم للمأزومين والمُحبطين قبل زحمة الصيف. استفاد خان من خصوصية المكان، فجعل من صوت الأمواج جزءًا من الأرضية الموسيقية لـ ليال وطفة، ورسمت كادرات ڤيكتور كريدى الرحيبة لوحات فائقة الجمال ببياض الرمل وخضرة الشجر ودرجات زرقة البحر والسماء المفتوحة.

أما السِمة الثالثة التى ميزت سينما خان فهى الشغف الواضح بالمرأة، بكل ما تحمله الأنثى من تعقيدات وتراكيب بل وتناقضات لها جاذبيتها التى تفتح المجال واسعًا لمفارقات تُثرى الحدوتة. وبالنظر لأفلامه الأخيرة فسنجد أن المرأة تحتل مقعد قيادة الدراما، فى حين يقف الرجال فى الخلفية كأدوار مُساندة يقتصر دورها غالبا على ردود الأفعال، خلال الرحلة التى تقطعها البطلة باحثةً عن الحب دومًا وأبدًا. عوالم الإناث المُمتلئة بالرقة والشقاوة والدلال والقوة والاحتياج، فى كوكتيل نادر لا تجده فى العوالم الذكورية المُسطحة، عثر فيها المُبدع العظيم على ضالته، على المضمار الذى يصلح لاحتواء حواديته عن الحياة بجمالها وتناقضاتها، بقوتها وضعفها، بانتصاراتها وإخفاقاتها.

فى حفل التوقيع الذى بدأت به المراجعة، ألقى أحد الحضور من الشباب سؤالاً عن كيفية تنبؤ خان لياسمين رئيس بالحصول على جائزة عن «فتاة المصنع» من قبل بدء التصوير. وجاءت إجابة خان -وقد استخلص هنا بالمناسبة أداءً ممتازًا من هنا شيحة (أجمل أدوارها منذ «حب البنات») وماجد الكدوانى وأحمد داوود ولانا مشتاق وهانى

المتناوى- ذكية مقتضبة تليق به، إذ حملت ابتسامته الحيوية والشقاوة والذكاء وهو يجيب ببساطة برنس حقيقى «أنا شاطر».

X-Men: Apocalypse (2016)

المشهد الهوليوودى فى موسم صيف ٢٠٠٠ يبدو الآن بعيدًا عن المشهد الحالى، سواء فى اختيارات الموضوعات وأنماط الإنتاج والتسويق.

كانت الكفتان متعادلتان، سطوة النجوم ودور مؤثرات الصوت والصورة، وخلق هذا التوازن حيزًا للمناورة خَدَمَ صُناع السينما الجادين وأتاحَ لهم الخروج من خندق السينما المُستقلة محدودة الجمهور والتأثير -باستثناء حالات بعينها- إلى أحضان الاستوديوهات الكبرى التى استعاضت بإبهار المؤثرات عن جاذبية النجوم أصحاب الأجور الباهظة.

برايان سينجر كان أحد هؤلاء المُستقلين الاستثنائيين الذين استطاعوا اقتحام السوق بتجارب مثل The Usual Suspects (1995) & Apt Pupil (1998) قبل أن تمنحه شركة فوكس الفرصة الخروج إلى رحابة السينما التجارية ذات الميزانيات الضخمة بإسنادها له مهمة كتابة وإنتاج وإخراج باكورة الأفلام المأخوذة عن سلسلة من سلاسل الكوميكس حصلت على حقوق استغلالها سينمائيًا من مارڤل هى X-Men.ى هذا الزمن البعيد (من ستاشر سنة!) كانت مشاريع أفلام الكوميكس فى حالة موت إكلينيكى، بعد الفشل المُخزى الذى ناله «باتمان وروبين» صيف ٩٧، ولم يكُ كوميكيس إكس مِن من الكوميكسات المعروفة عندنا فى مصر مثل سوپرمان وباتمان، وأذكر أننى تعرفت عليهم للمرة الأولى فى دعاية الفيلم مدفوعة الأجر على صفحات مجلة «الفن السابع»، ثم شاهدت الفيلم نفسه فى إحدى قاعات رنيسانس أسيوط لأخرج منها مأخوذًا بما شاهدت. لماذا؟ نجاح سينجر تمثّلَ فى مقدرته على استغلال كاراكترات فانتازية كثيرة جدًا وذات قدرات خارقة أوفر جدًا ومتنوعة جدًا (تليپاثى- سايكوكينسز- الشفاء السريع من أخطر الإصابات- إطلاق أشعة من العينين- التحكم ذهنيًا فى المعادن- التحكم فى الظواهر الجوية!- إلخ إلخ إلخ) وتضفيرها معًا فى حدوتة جادة تناقش قضية حقيقية من دون الخروج عن أجواء الكوميكس، وفى إطار من التشويق الدرامى والإبهار البصرى.

حقق سينجر هذه المُعادلة الصعبة بالمعالجة التى استوحاها من سلسة الحلقات الكارتونية X-Men: Evolution وتلقفها الجمهور والنُقاد بالحفاوة المُستحقة، ليُدشِن بذلك أساسات عوالم ومشروع فوكس الكوميكساوى. ولا نُبالغ لو قلنا أنه سبق كريستوفر نولان فى خطوة الانتقال بعوالم الكوميكس لمنطقة السينما الجادة،

وسبق مشروع مارڤل الضخم القائم على بناء عالم متكامل يجمع أبطال الكوميكس فى سلسلة متصلة-منفصلة من الأفلام.

«أبوكاليبس» ثانى أفلام فوكس بعد «ديدبول» فى ٢٠١٦، عام أرماجيدون الكوميكس. وهو كما يعرف الفانز الجزء الأخير من ثلاثية البريكوال التى تحكى قصص الجيل الأول من الميوتنز أو الطفرات وتمحورت حول قضية إكس مِن الأساسية: أزمة الأقليّات. وإذا كانت الثلاثية الأولى قد ركزت على كاركترات بعينها أكثر من غيرها مثل - طبعًا- وولڤرين أو لوجان ثم بعده بمسافة چين جراى، وقصة الحب المُعقدة التى نشأت بينهما، فإن قرار صُناع السلسلة كان أن يَنصَّب التركيز فى ثلاثية الپريكوال على الثلاثى تشارلز إكزافيار/ پروفيسور إكس، إريك لينشر/ ماجنيتو، وريڤن/ميستيك.

اهتم الفيلمان الأولان من البريكوال First Class (2011), Days of the Future Past (2014) بالتأسيس لهذه الشخصيات وتاريخها ودوافعها وصراعاتها وتحولاتها بشكل سليم ومدروس فى ثنايا الحدوتة الشيقة والأكشن اللاهث، مع تطعيم الأحداث بظهور نوستالچى لوولڤرين فى الفيلم الأول، ثم ظهور بمساحة أكبر له ولبقية أعضاء الفريق القديم فى الفيلم الثانى، وبالفعل حقق الجزءان نتيجة عظيمة تجاوزت الثلاثية الأولى ذات الرصيد النقدى والجماهيرى الكبير، وظل الأمل يتعاظم طيلة السنتين الماضيتين - وبالذات مع توالى نزول التنويهات التشويقية المُصممة ببراعة على يوتيوب- فى أن يأتى الجزء الثالث والأخير «أبوكاليبس» مُتمِمًا لهذه الخطوة الممتازة فى حقل سينما الكوميكس.

فهل فعلها أبوكالبيس حقًا؟
الإجابة وبكل أسف: لأ!

يمكن إيجاز أسباب هذه الفجيعة فى النقاط التالية :

- الخطأ القاتل الذى ارتكبه صُنّاع «باتمان ضد سوپرمان: فجر العدالة» بحرق قصة ومفاجآت الفيلم كاملة فى الإعلانات التشويقية، كرره صُناع «أبوكاليبس» بحذافيره. لا توجد خلال زمن الفيلم مفاجآت أو تويستات خارج خطوط القصة التى شرحتها الڤيديوهات على يوتيوب خلال زمن لا يتجاوز الدقائق الثلاثة.

- من البداية، من مشاهد ما قبل التترات، بدا أن هناك شيئًا ما ليس على ما يرام على غير عادة الأفلام «الخمسة» السابقة. ديچاڤو! شىءٌ ما شوهِدَ من قبل، وظل يؤكِد نفسه مع اختيارات كاراكتر أبوكاليبس نفسه وماكياچه وأكسسواراته، وطبقة صوته التى ابتعدت به عن

عوالم إكس مِن واقتربت من الأجواء الرخيصة لأفلام «المومياء».

- هذه الـ«ديچاڤو» تكاد تنطبق على كل تفاصيل الفيلم التى سبق ورأيناها مرارًا فى الأجزاء الخمسة الأولى. الظهور الشرفى لـ ولڤرين مثلاً لم يُضِف جديدًا وفقدَ تأثيره النوستالچى الذى أحدثه ظهوره المماثل فى «فيرست كلاس». نفس الشىء ينطبق على كويك سيلڤر اللى طلع وعمل الشويتين بتوعه من دون أى تأثير يُذكَر لأنه لم يَزِد شيئًا عما فعله فى ظهوره الأول المُبهر حقًا بالجزء الثانى. التعاون والتناغم بين أعضاء الفريق فى معركة النهاية، تكرر فى كل معارك نهايات الأفلام السابقة، على نحو أفضل كثيرًا مما نُفِذَ هذه المرة.

- الشخصيات الرئيسية، الثلاثى تشارلز وإريك وريڤن التى بُنِيَت على مهل خلال الجزأين السابقين وطُورَت بعناية ودراسة، اختلت هنا تمامًا وظلت تدور حول نفسها من دون أى تطور أو تقدُم خطوة واحدة للأمام. تشارلز وإريك كلاهما يُردِد نفس ما ظل يقوله ويفعله من قبل وبنفس تعابير الوجه حتى. المحاولة التى جرت لخلق ميلودراما تبرر تحولات إريك -وما كان بحاجة لهذه التحولات من أساسه!- جاءت سطحية شديدة المباشرة. أما ريڤن فظلت غائمة ومُشوَشة بشكل أو بآخر، أفعالها ميكانيكية تمامًا بلا دوافع حقيقية، ودورها ككل -ولأول مرة!- غير مؤثر وممكن حذفه بالكامل من دون أن يختل الفيلم، إضافة إلى أن الفيلم انتهى من دون تحول فى شخصيتها، يُمهِد لما ستصبح عليه لاحقًا فى الجزء الذى استُفتحت به السلسلة.

- حاول سينجر فى ما يبدو التغطية على تهافت البُنيان الدرامى للسيناريو الذى تشارك فى كتابته مع سَيمون كينبرج، بالإسراف فى الاعتماد على مؤثرات الصورة فى مشاهد نهاية العالم والتى بدورها شوهِدَت من قبل كتير، كتير جدًا جدًا. كبارى بتنهار وعمارات بتتحول لغبار، انفجارات، ومُدُن لا حياة فيها تُدمَر، تبذير أوڤر يعنى من غير نتيجة تُذكَر، بل على العكس.. اجتمعت أڤورة وافتعال المؤثرات مع سوء تصميم شكل أبوكاليبس ورداءة أداء أوسكار إيزاك ليسببوا حالة كاملة من الفصلان وانعدام التصديق «ليست هذه أخطارًا حقيقية»!

قيلَ عن «باتمان ضد سوپرمان» إنه الفيلم الأكثر إحباطًا فى التاريخ، ولكنه لم يكُ محبطًا لهذه الدرجة بالنسبة لى لأننى لم أحب جزأه الأول «رجل من فولاذ» واحتفظت بميزة التوجس، بعكس ما حدث مع «أبوكاليبس» الذى أقبلت عليه فَرِحًا مُستبشرًا بتاريخ من المشاهدة الممتعة ممتد منذ ستة عشر عام، فإذا بالفيلم هو أضعف أجزاء الثلاثيتين معًا، وإذا بصانعه الرئيسى برايان سينجر قد نفد ما فى جعبته من أفكار مبتكرة تخدم السلسلة فعاد كالتاجر المفلس

يفتش فى دفاتره القديمة. أفسد المشروع فى خطوته الأخيرة -وكان ليصبح له شأن آخر لولا هذه الكارثة- وصار للأسف عبئًا على السلسلة. وثمة مفارقة مُحزنة هاهنا وهى أن تنامى دور المؤثرات، والذى كان صاحب الفضل فى إتاحة الفرصة لسينجر لتسلم زمام السلسلة قبل ستة عشر عامًا، كان هو أيضًا أحد مفاتيح فشله بعد أن توحش -دور المؤثرات- والتهم ما سواه من أدوات سينجر وغير سينجر.

جراند أوتيل (٢٠١٦)

الزخم المُصاحِب للموسم الدرامى المُسلسلاتى الرمضانى، من حلقات وبرامج وإعلانات دعاية لشركات الكولا والمحمول وقطونيل. بانارات ملوّنة براقة ملأت شوارع وكبارى القاهرة، ومُراجعات على الصحف الورقيّة والإلكترونيّة، ومُناقشات ساخنة على مواقع التواصل الاجتماعى يشترك فيها أحيانًا صُنّاع المُسلسلات من على حساباتهم الشخصيّة. هذا الزخم البهيج هو بمثابة طَقس احتفائى بقيمة كُبرى لا تزال تتربع على عرشها فى النفوس والقلوب، هى قيمة الحَكى.

الدراما التليفزيونية تحديدًا والحلقات المُسلسلة، هى فى حد ذاتها استدعاء لتراث حكواتى عريق هو حكايات ألف ليلة وليلة.

أجمل ما فى هذا الطَقس وهذه القيمة، رغم العَك الكبير فى أغلب المُسلسلات وفى آليات الإنتاج نفسها بل وفى ذائقة المُشاهدين التى تشوهَت، هو التفاعل بين طرفيها. طرف الحكّاء وطرف المُتلقى. المجهود المبذول فى الاختيار والكتابة والإعداد والإنتاج والإخراج من أجل حكاية الحدوتة، يُقابله التلقى فى صورة المُتابعة والمُناقشة والتفصيص، ومُؤخرًا سيجنال الدِش التى تحكم بوصلة الأعلى مُشاهدةً، والتى هى كلمة السر فى قرارات واختيارات مُسلسلات رمضان القادم.

هذا الموسم استطعت التركيز على المُتابعة المُنتظمة لمسلسلين هُما «سقوط حر» و«جراند أوتيل»، وساعدنى على هذا رفعهما أولاً بأول على يوتيوب، قناة سى بى سى تحديدًا، وبجودة عالية، من دون الفواصل الإعلانيّة الطويلة على القنوات التلفزيونيّة الفضائيّة.

(والمُلاحظ أن نسبة الهجرة من المشاهدة التليفزيونيّة للمشاهدة الأونلاينيّة تزداد عامًا وراء عام).

للأسف لم يكن «أفراح القُبة» –الحدَث المُنتظر لهذا العام- أحد هذين المُسلسلين لأن مُنتجه بدلاً من رفعه على يوتيوب، قرر بيع حقوق عرضه أونلاين حصريًا لموقعى شاهد وماجو، وكلاهما يُعانى من مشكلات تِقنيّة فى الصوت والصورة جعلت متابعته من على الموبايل مهمة ثقيلة، دفعتنى لتأجيل مشاهدته لحين نزوله على يوتيوب.

كُنتُ قد تعرضت لـ«سقوط حر» بالمراجعة فى مقالٍ سابق على الصفحة، وتوقفت أمام الطابع «التعليمى» الذى سيطر على أجزاء من المُسلسل وأثر سلبًا على قيمة الحَكى. حسنًا، الميزة الرئيسيّة فى «جراند أوتيل» هى إخلاصه الكامل لقيمة الحَكى وحدها. الحدوتة هنا هى الهدف الأوحَد لصُناعه، والتحدى الرئيسى هو: كَيفَ يروونها بأقصى قدرٍ ممكن من التشويق؟

لا أنكر أن نبأ اقتباسه عن مسلسل إسبانى ذائع الصيت، ولّد لدىّ

بعض التحفظات والشكوك حول نسبة الإبداع من التقليد فى مُسلسل «جراند أوتيل»، وبخاصة بعدما اطلَعت على برومو الأصل على يوتيوب، إلا أن التحفظ والشَك سرعان ما انجرفا أمام تدفق الأحداث المصنوعة بقدر كبير من الإتقان، إضافة إلى حقيقة راسخة كانت قد غابت عن ذهنى لبعض الوقت، بخصوص أهمية الاقتباس عن أعمال أجنبية ناجحة (أهمية وليس مشروعية الاقتباس، لأننا نتكلم هنا عن اقتباس قانونى ومُعترف به فى التتر) وهى أن شَطرًا كبيرًا من نجاح وهيمنة هوليوود على السوق الدرامية العالمية، مرجعه دأبها على اصطياد الأفلام والحلقات التلفزيونيّة التى تحقق النجاحات فى أركان العالم السِتة، وإعادة تقديمها وفق الحسابات الإنتاجية الهوليووديّة. إعادة يقوم على كتابتها سيناريستات كِبار لم تمنعهم نجوميتهم ونجاحاتهم السابقة فى الاشتغال على مادة كتبها آخرون. ومن هُنا كان التقدير مبدئيًّا لتِلك الخطوة التى قام بها تامر حبيب بتمصير مسلسل «جراند أوتيل» ومن قبله «طريقى» العام الماضى مع نفس المُخرج محمد شاكر خُضير.

ميزات عدة حظى بها «جراند أوتيل» ساهمت فى استحواذه على جماهيرية ضخمة على مواقع التواصل الاجتماعى وخارجها، مما أظهرته استطلاعات الرأى المُحترمة. دراما مكانيّة أُجيِدَ اختيارُ موقع التصوير الرئيسى بها.. كتابة احترافيّة.. الارتداد بزمن الأحداث للخمسينات وهو مما يُخالف الشائع والمُتشابه لدى الأعمال الأخرى.. حدوتة كبيرة مليئة بالتويستات تتفرع منها قصص وصراعات مُحتدمة ومتشابكة.. قصة حُب تايتانيكيّة الطابع والنكهة بما تمتلئ به هذه التيمة من جاذبية لقطاعات واسعة من المُشاهدين.. صراع طبقى.. دعم هائل من عناصر فنيّة ممتازة كموسيقى أمين أبو حافة، صورة تيمور تيمور، ديكورات أحمد شاكر خضير، ومونتاچ أحمد حافظ.. ثُمَ ميزتان رئيسيّتان خطيرتان:

الأولى هى القدرة العظيمة على اختيار الممثلين وتسكينهم فى أدوار لم نعتد كمشاهدين رؤيتهم يؤدونها أو مثيلاتها، ثم استخلاص أداء غير تقليدى من هؤلاء الممثلين. محمود البزاوى مثلاً قضى العشرين عامًا المُنصرمة فى أداء أدوار خفيفة مُتشابهة ومنسيّة، قبل أن يقرر صُناع «جراند أوتيل» تسكينه فى دور الريِس صديق، رئيس الخَدَم الذى يجمع بين الرومانسية وقوة الشخصية فى كوكتيل جذاب، فيبدو كما لو كنا نشاهده يُمثِل للمرة الأولى. كذلك شيرين فى دور فخر هانم، رغم محدودية تأثيره باعتباره مكتوبًا خصيصًا لتخفيف الأجواء البوليسية بكاراكتر تغلب عليه خفة الدم. إضافة إلى دقة المراهنة على الوجوه الشابة فى أدوار هامة، لعل أكثرها توفيقًا محمد حاتم فى دور إحسان بيه، وخالد كمال فى دور شريف البهى، رجل المباحث.

لن أتوقف طويلاً عند نقطة التمثيل لأنها قُتِلَت إشادةً وتمجيدًا على السوشيال ميديا والتواصل الاجتماعى، لدرجة اقتربَت من حدود الابتذال المُعتاد، وبخاصة مع اللمعان الاستثنائى لمحمد ممدوح وأمينة خليل والرائعة أنوشكا. فقط ثمة ملحوظة مُعينة بخصوص الفارق بين الأدوار ذات الخصوصيّة التى تجتذب الأنظار بحُكم لاتقليديتها، كدور أمين مثلاً، والذى فتح المجال واسعًا لممثل موهوب كمحمد ممدوح لاستعراض عضلاته التمثيليّة، مقابل الأدوار الأكثر صعوبة والتى تستلزم قدرة تمثيلية عظيمة لاستدعاء أنماط خفيّة من الانفعالات، تتحرك تحت الجلد وتشع من نظرة العين من دون لوزام تمثيلية «جسديّة» مُرتبطة بالشخصية كثِقَل اللسان وارتخاء عضلات الوجه، إلخ...

فى هذا الصَدد لمع بقوة الثنائى أحمد داوود فى دور مراد بيه، ودينا الشربينى فى دور وَرد، نظرًا لتأرجح الشخصيتين بين القوة والهشاشة، الخير والشر (الخير هُنا مفهومه نسبى قياسًا لحجم وطبيعة الشر لدى كل منهما). داوود بالذات تحرك بسلاسة شديدة بين انفعالات مُتباينة ساعدته عليها جودة بناء وحوار الشخصيّة، واستطاع تقديم طبعة ممتازة ومغايرة لـ صابر، كاراكتر الڤيلين الناجح الذى قدمه فى «سجن النسا» قبل سنتين.

النجمان الرئيسيان للعمل، عمرو يوسف وأمينة خليل.. رغم أن طبيعة شخصيتيهما لا تتيح فرصًا لأداء تمثيلى مُلفِت، فإن الأول حقق ما هو مطلوب منه بالضبط وهو تقديم چان خفيف غير مُزعِج وغير فصيل، بالذات فى المشاهد الرومانسيّة. أما أمينة خليل والتى ظهرت سابقًا فى أدوار أخرى أكثر لمعانًا فى «شربات لوز» (2012) ثُمَ «حبيبى سُكر مُر» (2015) فقد حازت هُنا قبولاً جماهيريًا «ذكوريًا» وصل لدرجة الهوَس، اعتمادًا على كاريزمتها الأنثوية الطاغية والاستايل المُختلف وحوار الشخصية الممتاز، رغم أن الشخصية نفسها خفيفة وتأتى فى مراحل متأخرة من الأهمية والتعقيد بعد شخصيات نسائية كـ وَرد وقسمت هانم، بل وربما شقيقتها آمال.

لا يمكن الإشادة بفرع التمثيل من دون التأكيد على الجهد الواضح فى بناء أغلب الشخصيات، عن طريق حوار متدفق ممتاز (والحوار عموما ملعب تامر حبيب المُفضل) كل شخصية بما يناسب تاريخها النفسى والاجتماعى (باستثناء على الذى لم تتعارض أصوله المتواضعة مع أرستقراطيته البادية من أول المسلسل!). وفى هذا الصدد توجد مفارقة مهمة وهى أنّ السيناريو والحوار فى سعيهما لاكتمال بناء شخصية قسمت هانم، جعلا منها -بالتقييم الموضوعى العادل- مظلومة لا ظالمة، الزوجة المغدورة التى منحت زوجها إرثها ليبنى فندق الجراند أوتيل، فإذا به يتزوج خادمتها وينجب وريثًا يلتهم

نصيب الأسد من التركة التى بنتها هى بمالها (!).. ضحية مجنى عليها، بينما الجانى الحقيقى هو زوجها أدهم بيه حفظى الذى ضَعف أمام نزواته فتزوج من سكينة الخادمة، فأنجبت له ولده أمين، ثم جَبن عن تحمل تبعات نزوته أو حبه وأجل الاعتراف بزيجته وأبوته لأمين، تاركًا إياه يعيش وينشأ كخادم وسط خدم الفندق.

هو إذن المجرم الحقيقى والسبب وراء كل هذه الشرور، وليست قسمت المجروحة فى كبريائها والمسلوب ميراثها.

الميزة الرئيسية الثانية والأهم من بين مزايا المُسلسل هى الحرفيّة الشديدة فى بناء وتصميم المشاهِد.

أغلب المشاهد تخفَفَت من تداعيات السَرد التقليدى الذى يُصوِر الأفعال وردود الأفعال والمُتخَم بانفعالات صاخبة معروفة سلفًا، وقفزت مُباشرة إلى النتائج فى مُداعبة ذكية ناجحة لذكاء المُتفرِج، الأمر الذى أثمر عن قدر كبير من رشاقة الإيقاع، وشَد الانتباه وهو نجاح حقيقى فى حدوتة مُسلسلة تُروَى على مدار ثلاثين حلقة. أحد أوضح الأمثلة (التى امتلأت بها الحلقات) لهذه الحرفية هو مشهد اكتشاف إحسان لخديعة آمال بشأن طفلهما الوليد، حيث توقف المشهد على نظراته المذهولة للتطابق بين ملامح الرضيعين التوأمين (الحَىّ بين ذراعيه والميِّت فى المَهد) ثُمَّ قفز فوق الكَم الهائل من الأسئلة والأجوبة والصدمة والهيستريا والصعبانيات والشَد والجَذب، وقفز إلى القرار مباشرةً إذ رأينا إحسان يذهب لأمين حاملاً الطفلين بين ذراعيه، يُناوله إياهُما مُعتذرًا «أنا آسف».

هذه الحرفيّة والتى هى مسؤوليّة مشتركة بين السيناريو والإخراج، استمرّت على مدار الحلقات التسع والعشرين الأولى بالكامل، باستثناء مشهد قتل وَرد فى نهاية الحلقة 29 قبل أن تنقلب الأمور رأسًا على عَقِب فى الحلقة 30 لتفسَد الطبخة على قرشين مَلح!

حسن. من البداية وثمة نقطة ضعف واضحة فى بناء الحدوتة وهى تكرار الاعتماد على المُصادفات لتسيير الدراما ونقل الأحداث للأمام أو لكشف سرٍ ما للأبطال وللمُشاهدين، ورغم ذلك أمكَن التجاوز عنها بالنَظر لأن المُسلسل نفسه من النوع الخفيف المصنوع لأجل التسلية، ومن الظلم مُحاكمته بنفس المعايير النقديّة التى تُحاكم بها الأعمال الأكثر عُمقًا وجدية، غير أنه لا يمكن بأى حال هَضم حَل عُقدة المُسلسل الأصعَب وإنقاذ أمين من حبل المشنقة الملفوف ظُلمًا حول عنقه، بمصادفة من نوعية رجوع فاطمة للجراند و»تذكرها» (!) أنّها رأت مُراد يدس السم فى فنجان التيليو الذى شربه أدهم بيه قُبيل مقتله، ويللا هيلا بيلا أمر ضبط وإحضار لمراد، وافتعال معركة عبيطة شديدة الرداءة تصميمًا وتنفيذًا بينه وبين على تنتهى بانتصار الخير على الشر، تمهيدًا للنهاية السعيدة التى ينعم فيها الأخيار بالثروة والحب

والونَس، ويلقى الأشرار جزاءهم بين العُزلة لـ قسمت والمشنقة لـ مراد.

القاعدة تقول إن البداية القوية والنهاية القوية كفيلتان بوأد أغلب العثرات فيما بينهما، وبنجاة العمل الدرامى من فَخ الفشل. ما حدث هنا هو بداية قوية وعمل مُتماسِك طيلة الثلاثين حلقة، ونهاية رديئة خصمت من محصلة الشغل البارع الجميل الذى سبقها، والذى حقق مكسبًا عظيمًا طالما تمنيناه، وهو مُنتَج محترم بديل للأعمال الزبالة التى تستحوذ على اهتمام جمهور الشارع. وثمة مُفارقة أخرى هاهنا أن مُسلسل «سقوط حر» والذى عانى من عيوب تفادها «الجراند»، لم يسقط فى فَخ النهاية الضعيفة، وجاءت نهايته عبقرية تصميمًا وتنفيذًا لترفع من شأنه درجات بما يتناسب مع قيمته كعمل جاد جيد الصنعة.

The Conjuring 2 (2016)

ما الذى يُميِّز الصانع المُتخصص لسينما الرعب عن غيره من صُناع الألوان الأخرى من الفيلم السينمائى؟

ما الذى يجعل مُجرد ذكر أسماء كـ ستيڤن كينج وچيمس وان وشيامالان يستدعى خبرات مخيفة وأوقات عصيبة وعوالم مُقبضة، ولا يحدث هذا مع أسماء أخرى مرموقة مثل كيوبريك وروبرت زيمكس وأليخاندرو أمينابار صنعت أفلام رعب شهيرة كـ «البريق» و«ما يختفى من أكاذيب» و«الآخرون»، إلخ؟

الإجابة هنا يتشابك فيها السايكولوچى مع الفنى. أذكر جيدا عبارة أوردها د. أحمد خالد توفيق فى مقدمة ترجمته لرواية «ميزرى» (وكان هذا العدد التاسع من سلسلة روايات عالمية للجيب، يناير ١٩٩٥ هو اللقاء الحقيقى الأول لجيلنا مع اسم وأدب ستيڤن كينج):

«يعترف ستيڤن كينج أنه كان طفلاً جبانًا»

إذ لا تكفى الخبرة والموهبة الفنيّة وحدهما لصانع سينما الرعب المتميز. لا بُد من توافر شرط آخر شديد الأهمية، هو الشغف بالخوف والدراية بأبوابه ومفاتيحه ومداخله. وهذا الشغف وهذه الدراية لا يتأتيان إلا بتعدد الخبرات المخيفة وطول معايشة الهواجس، الأمر الذى تظهر ثماره واضحة فى القدرة الفائقة لصانع الرعب والذى غالبًا ما يتولى كتابة وإخراج فيلمه، على اختيار شخصياته ووضعها فى أجواء وأزمات تُحقِق القدر الأقصى من التماهى بينها وبين الجمهور - وهو شرط رئيسى لنجاح فيلم الرعب- لأنها مُستمدة من الخبرات المخيفة التى تعذب بها طيلة عمره.

چيمس وان (٣٩ سنة) المخرج الكورى الأصل، أظهر ولعًا أصيلاً بالرعب منذ فيلمه الأول المُختلف

Saw (2004)

والذى جاء بمثابة صدمة للجمهور على أكثر من مستوى. صدمة الفكرة التطهيريّة، وصدمة القصة الغير تقليدية والتى امتلأت بتحدٍ ضخم لأى سينمائى حيث تدور أغلب الأحداث فى قبوٍ واحد، ويتوزع أغلب الحوار بين ثلاثة شخصيات أحدهم لا نراه إلا مع تويست النهاية والذى هو بالمناسبة أحد أذكى ما صُنِعَ من تويستات فى أفلام الرعب وغير الرعب. ثُمَ صدمة المشاهد الدموية من ذبح وطعن وبتر أطراف بالمُنشار والتى لم يتورع وان عن تنفيذها بأقصى قدر من الواقعيّة لتتحقق فكرة التطهير كاملةً لدى الأبطال والمُشاهدين على حدٍ سواء!

خلال السنوات التالية كتب چيمس وان وأنتج وأخرج عددًا من الأفلام معظمها يندرج تحت بند أفلام الرعب، رعب الاستحواذ Exorcism

تحديدًا. ولم يحدث أن غادر هذه المنطقة سوى مرتين، الأولى عام ١ بفيلم أكشن لَعِبَ بطولته كيفين بيكون هو Death Sentence والثانية فى ٢٠١٥ وهى الجزء السابع من سلسلة «فاست آند فيورياس» الشهيرة. والمفارقة أن وان فى هاتين التجربتين كان فى أسوأ حالاته كمخرج وبالذات فى Furious 7 رغم نجاحه الساحق فى شبابيك التذاكر، الأمر الذى يؤكد على الملحوظة التى استفتحنا بها المراجعة بشأن هذه النوعية الخاصة من صُناع الأفلام، الذين تُعَد القصص والأجواء المخيفة هى البيئة المثالية لإطلاق ملكاتهم الفنية وخيالهم السينمائى. ومن هنا كان الحماس لفيلم چيمس وان الجديد «الاستحضار ٢» والذى يعود فيه ليس فقط لمنطقة نفوذه الحقيقى بعد فصلان فيورياس٧ ولكن لاستكمال تجربة ناجحة بدأها قبل ثلاثة أعوام.

ميزانيّة الفيلم تبلغ أربعين مليون دولار، وهو رقم متوسط كميزانية لفيلم هوليوودى ولكنه بين قائمة أفلام چيمس وان ذوات الميزانيات الأقرب لأنماط الإنتاج المستقل (باستثناء «فيورياس ٧» ذى المئة وتسعين مليون دولار) يُعَد رقمًا باهظًا، ضِعف ميزانية الجزء الأول. بالإضافة لذلك حَشدَ وان كل خبراته وأدواته كمؤلف ومخرج وهَوسه بالرعب ليصنع فيلمًا مرعبًا بحق، فاستخدم لتحقيق هذا الهدف موتيڤات ومفردات رعب الاستحواذ التقليدية من أيام The Exorcist (1973) من روح شيطانيّة وطفلة «ملبوسة» تتحدث بصوت رجل ناضج وحوادث ليليّة مفزعة وقطع أثاث تتحرك ذاتيًا، صُلبان مقلوبة على الجدران وموقف كَنسى حائر، ومُخاطبة للمخاوف الكامنة فى نفوسنا تجاه المجهول والشعور بالضعف لدى مواجهة قوى عاتية مُعادية أكبر من قواعدنا. ولعل أكثر مشاهد الفيلم إثارةً للتوتر والخوف هى تلك التى كانت تسبق الخطر المُحدِق بأفراد الأسرة الناعسين ليلا فى فرشهُم. لِمَ؟ لأن هذا وضع استضعاف كلنا يتعرض له، وبالتالى تحققت فى هذه المشاهد درجة عالية من التماهى استغلها وان جيدًا، ونجح تكتيكيًّا فى اعتصارها والوصول بمؤشر الرعب فيها لذروة أعلى من ذُرى مشاهد المواجهات المباشرة مع الروح الشيطانيّة.

إلى جانب ذلك اعتمد السيناريو -كما بالجزء الأول- على أحداث مُستمدة من وقائع حقيقية جرت خلال سبعينات القرن الماضى، بطلاها هُما الزوجين إد ولورين وارن، الأمر الذى كرّس لمزيدٍ من الواقعية وبالتالى مزيدٍ من التماهى فمزيدٍ من الرعب.

كل هذا جميل. فأين المشكلة إذن؟

المشكلة هنا هى الديچاڤو. كل هذا شوهِدَ من قبلُ بحذافيره مرارًا وتكرارًا فى أفلام الاستحواذ وآخرها الجزء الأول من «الاستحضار»

نفسه، ويمكن من دون مبالغة القول بأن وان أعاد حكاية نفس قصة هذا الجزء مع إضافة بعض رتوش لا قيمة حقيقية من ورائها، على عكس ما فعل فى ثنائيته الرهيبة
Insidious (2010 – 2013)
والتى جاء جزؤها الثانى استكمالا لجزئها الأول، لا مُجرد تقليد باهت له، والفيلمان معًا -من دون حسبان الجزء الثالث الضعيف الذى كتبه وأخرجه ليج وونيل العام الماضى- جاءا قصة استحواذ مختلفة وأكثر تعقيدا من البلوت العام الذى تشترك فيه أغلب أفلام الاستحواذ، ومنها جزءا
«الاستحضار».

(ثم إيه التصميم والماكياچ الرديئين دول للـ ديمون؟! أبَعد كل هذه الأفلام والخبرات؟!)

شَهِدَ موسم صيف ٢٠١٥ عودة إم نايت شيامالان إلى زون الرعب مجددا بفيلم مُستقِل هو «الزيارة»، بعد تعثر تجاربه الباهظة فى سينما الفانتازيا والخيال العلمى، وقوبلَت عودته بقدرٍ طيب من الحفاوة لأن فيلمه هذه المرة اعتمد على عناصر غير تقليديّة فى إثارة الرعب «لم تُشاهَد من قبل»، بعكس ما فعله چيمس وان فى «الاستحضار ٢» والذى يُعَد بحق خيبة أمل جديدة فى سيزون ملىء بخيبات الأمل.

The Purge: Election Year (2016)

من دفتر الذكريات: شاهدت الفيلم الأول من هذه السلسلة، فى حفلة عرضه المصرى الأول صباح أحد الأربعاءات الأخيرة قبيل الثلاثين من يونيو ٢٠١٣، فكان أقرب إلى نبوءة تحققت وتتحقق تدريجيًا على مدار السنوات التالية وتنتقل كالنار فى الهشيم من بلد لبلد.

«فى ليلة الثانى والعشرين من مارس كل عام تسقط العقوبات، وتُباح جرائم القتل والسرقة والتخريب لمدة اثنتى عشرة ساعة من السابعة مساءً للسابعة صباحًا، وتُعلَق كل خدمات النجدة والإسعاف. من أجل أمريكا. أُمة أُعيدَ ميلادها».

الآمال التى تعلقت بالجزء الثانى والذى خرج لدور العرض صيف ٢٠١٤ بعنوان «التطهير: أناركى» ذهبت أدراج الريح لأن السيناريست والمخرج چيمس ديموناكو لم يحاول تطوير الفكرة المختلفة والممتازة التى قام عليها الفيلم الأول أو دراسة تداعياتها، واستهدف فقط استثمار نجاحها تجاريا بجزء ثان عبارة عن فواصل أفقية من المطاردات والمعارك المستمرة، من دون اهتمام بالشخصيات أو المعضلات الإنسانية والسياسية التى تُفجرها فكرة التطهير، كسياسة يضعها النظام الحاكم ويتفاعل معها الشطر الأكبر الأعم من الشعب.

لذا وبسبب مقلب الجزء الثانى وتردى المستوى العام للفرانشايز خلال السنوات الأخيرة، فإن انتظار الجزء الثالث كان مُشوّبًا بالحذر والترقب، الأمر الذى صَبَ فى النهاية فى صالح التقييم النهائى له، فسقف التوقعات من البداية كان أقل.

البداية جاءت مثيرة مشوقة كما حصل بالجزأين السابقين، مَزج رشيق بين الروائى والوثائقى الذى تنقله وسائل الإعلام يدشن الفكرة الرئيسية سريعا للمُشاهِد الجديد على السلسلة، وإن سبق ذلك هذه المرة فلاش باك مُرعِب يُصوِّر التجربة الرهيبة التى مرَّت بها بطلة الفيلم السيناتور تشارلى روان (إليزابيث ميتشيل) فى مراهقتها وقُتِلَ خلالها جميع أفراد أسرتها أمام عينيها فى واحدة من ليالى التطهير، ما جعلها بعد ثمانية عشر عامًا تضع إلغاء سياسة التطهير على قمة برنامجها الانتخابى لدى ترشحها لمنصب الرئاسة.

ابتداءً من هذا المشهد الافتتاحى يتجلى وعى وعناية چيمس ديموناكو بالتفاصيل والتى كانت إحدى مفاتيح نجاح هذا الجزء. القاتل مثلاً فى هذا المشهد يخفى وجهه كالعادة وراء قناع مُهرج مُثير للرعب، يرتدى فانلة داخلية بيضاء مُلطخة بدماء ضحاياه ويبرز كرشه من تحتها. ليس هذا إذن قاتلاً محترفًا أو شابًا طائشًا، وإنما هو مواطن عادى فى منتصف العمر، يأكل الطعام ويمشى فى الأسواق ويؤدى

دوره كترس فى الماكينة، ولكن سياسة التطهير فتحت الباب للسفاح المجنون المتعطش بالدم القابع بداخله والذى يتلذذ بتعذيب وقتل أبرياء لا خصومة له معهم، على إيقاع قائمة الأغانى التى أعدها خصيصا على هاتفه الذكى لهذا الغرض قبيل ليلة التطهير.

هذه النقطة تحديدًا هى وتر الرعب الحقيقى الذى تلعب عليه هذه السلسلة المُختلفة. ليسوا الأرواح الشريرة والشياطين السُفليّة، ولا الزومبى أو مصاصى الدماء أو الديناصورات ولا كائنات الفضاء، ولكنهم الجيران وزملاء العمل ورفقة المترو أو الكافيتريا وربما الزوج أو الزوجة، فى لحظةٍ ما تم تقنينها يفتحون الأبواب لتخرج الوحوش من أعماقهم.

فى الجزء الأول فوجئ أفراد أسرة بأن جيرانهم لم ينقذوهم من براثن العصابة التى ترغب فى قتلهم ليلة التطهير إلا ليقتلوهم هُم بأنفسهم. وفى الفيلم الجديد تمر الكاميرا سريعا على مشهدين لزوجتين فى ليلة التطهير، الأولى طعنت زوجها ثم راحت تبكى وتولول عليه والثانية أحرقته وجلست تهذى أمام جثته المُشتعلة فى الشارع.

تيمة ربما هى الأكثر إرعابًا والسبب هو واقعيتها الشديدة (أنت نفسك، كَم مرة حلمت بسلخ فروة رأس مُديرك أو دَق عنق جارك الذى يرمى كيس الزبالة فى مَنوَر العمارة، أو فصل رأس خصمك السياسى عن جسده؟!)

وإذا كانت قدرة ديموناكو على استخدام التفاصيل هى شطر من نجاح «عام الانتخابات» فإن الشطر الرئيسى هو تلافيه للخطأ الكبير الذى أودى بالجزء السابق «أناركى»، فنجده هنا ينطلق من قصة مُحددة هى استكمال منطقى للفكرة الرئيسيّة وليس مجرد استغلال لها لتنفيذ أكبر عدد من مشاهد الأكشن. ورغم بساطة هذه القصة فإنها حققت المطلوب منها وزيادة، فمَثلَت تطورًا طبيعيًّا للفكرة، وسمحَت بتقديم الحل الذى يراه صانع الفيلم لمواجهة جريمة التطهير وهو - وكما يظهر من عنوان هذا الجزء: عام الانتخابات- الديمقراطيّة ولا شىء غيرها.

حسَن. كاتب هذه السطور ممن يرون فى الديمقراطية اشتغالة كبيرة، وأنّ الاحتكام لرأى الجماعة الكبيرة لاتخاذ قرارت مصيريّة هو نوع من الانتحار، ولكننا هنا لسنا بصدد مناقشة الموقف من الديمقراطيّة بقدر ما يهمنا تقييم رؤية ديموناكو لها كطوق نجاة للشعب الأمريكى، وإمكانية تحقيقها وسط رغم كل ما يحيط بها من موانع.

من المشاهد الأولى اهتم السيناريو برصد وجهات نظر متعارضة - حتى وسط ضحايا التطهير من الفقراء والملونين والمهاجرين بين

مُتحمِس ومُتشكِك- تجاه قدرة هذه السيناتور الشابة على إحداث تغيير فعال فى بُنية النظام القائم على تقنين القتل والإرهاب والترويع للتخلص من أعباء الملايين من أبناء الطبقات الفقيرة لصالح الشرائح الغنيّة الحاكمة. التقسيمة المألوفة بين شباب متحمس وعواجيز يائسين يبحثون عن لقمة العيش والنجاة بحيواتهم من طقس التطهير السنوى.

أما الطبقة الحاكمة فهى بطبيعة الحال تستشعر الخطر من مساعى السيناتور والشعبية المتزايدة، التى يحصدها خطابها بين جموع الناخبين الواقعين تحت مقصلة التطهير، من دون أن يغفل السيناريو شعبية خطاب التطهير اليمينى والمبنى على أساس عقائدى مسيحى، بين الملايين ممَّن فجّرَ التطهير طاقات العنف وشهوة الدم والفوضى بداخلهم، رغم أنهم ليسوا بمنأى عن خطر القتل والتعذيب.

ووسط كل هذا تقف السيناتور الشابة، لا تملك إلا إيمانها بفكرتها وبالديمقراطية كوسيلة مُثلى لتطبيقها على الأرض، ولما تتعرض فى ليلة التطهير لمحاولة اغتيال أو اختطاف دبرها الآباء المؤسسون (السُلطة) لا تجد من يساندها إلا حارسها الخاص (وهو بدوره أحد من نجوا بحياتهم وإنسانيتهم من التطهير فى الجزء الثانى)، وتدريجيًا تلتف حولها مجموعة من مُعارضى التطهير؛ وجدوا فى حلمها وإيمانها إلهامًا لهم دفعهم للقتال بشراسة دفاعًا عنها، رغم كون بعضهم من المتشككين فيها من البداية.

هل تستطيع الديمقراطيّة، الفكرة الحالمة بطبيعتها، أن تواجه خصومًا لا سقف لهم من دون أن تتخلى عن أدواتها السلميّة؟

السيناريو فى انحيازه للديمقراطية يجيب بـ نعم، ويسوق لذلك تبريرًا باراجماتيًّا لا بأس به، فعندما تدبر مجموعة ثائرة محاولة لاغتيال المُرشح الرئاسى المُنافس للسيناتور تشارلى وارن والمؤمن المُخلص بالقِيَم اليمينيّة العنصرية ومنها «التطهير»، ترفض وارن اللجوء لهذه الأساليب رغم أنه المسؤول عن خطفها ومحاولة ذبحها كطلقس تطهيرى، وتقنع أفراد المجموعة «قتله سيجعل منه شهيدا. بوسعى هزيمته فى الانتخابات»، وهو ما ينتهى إليه السيناريو ويمكن هضمه وفقًا لمنطق الفيلم والذى أغفل مُدخلات أخرى تؤثر وبقوة فى السياق الانتخابى والنتيجة النهائية أهمها سطوة الإعلام وقدرته على تزييف الوعى، ومدى انتشار الجهل والتطرف بين الناخبين إلى آخر هذا الموال الحزين.

قشطة، رغم رفضنا للفكرة، لا ننكر نجاح السيناريو فى تقديمها بشكل مُقنع وتضفيرها بإحكام بين ثنايا الحدوتة المشوّقة والأحداث المخيفة ولا يفوتنا فى هذا السياق أن نتوقف أمام مغزى الانحياز

الصريح للسيناتور الديمقراطيّة ضد المُرشَح «اليمينى» المُنافس فى «عام الانتخابات» وبخاصةً لو تذكرنا حقيقة أنَّ الموعد الأصلى لعرض الفيلم كان يوليو 2015 وتم تأخيره عاماً كاملاً ليُعرَض فى يوليو 2016 عام انتخابات الرئاسة الأمريكيّة!..

إخراجيًا بقى.. چيمس ديموناكو سيناريست من الأساس، وتوجه للإخراج بعد أن كتب عددا من الأفلام حققت نجاحات لا بأس بها مثل «چاك» (١٩٩٦) الذى أخرجه فرانسيس فورد كوبولا و»المُفاوض» الذى تقاسم بطولته صامويل چاكسون وكيڤن سبيسى عام ١٩٩٩.

فى «عام الانتخابات» استمر ديموناكو «علوضعه» الإخراجى الوظيفى الرصين والخالى من أى استعراض للعضلات.

حافظ على الطابع البصرى الكابوسى المُميِّز للسلسلة ككل، والمُعتمِد على مفردات بصرية ذات خصوصيّة خبرناها فى الجزأين السابقين ووُظِفَت هنا مُجددا من دون -للدهشة!- أن تتسبب فى ملل أو فصلان. الإضاءة الليليّة المُرعِبة للشوارع التى خَلَت إلا من عصابات الهمج والسفاحين والذين -بدورهم- غطوا الوجوه بأقنعة المُهرجين واتشحوا بالأعلام الأمريكيّة وتلطخت ثيابهم وأنصال أسلحتهم بدماء ضحاياهم. اللقطة العلوية المُفزعة لشوارع ومبانى المدينة وقد تصاعدت سحب دخان الحرائق من عديدٍ من مواضعها. استخدام المؤثرات جاء فى نطاق ضيق ولعل أوضح -وأسوأ- هذه اللقطات هى لقطة الهليوكوپتر العسكرية التى تجوب سماء المدينة المُظلمة بحثًا عن السيناتور الهاربة.

ساهمت هندسة توزيع الأكشن والصدمات فى الحفاظ على الإيقاع مشدودًا طيلة زمن الفيلم، وإن كانت ثمة مشكلة بايخة تتمثل فى صدفة ضخمة -أكبر من تجاهلها- يلتقى إثرها أبطال الفيلم فى بداية ثلث الفيلم الأوسط. صحيح أن الأحداث الساخنة جرفتها، ولكنها لا تليق وسط هذا البناء المُحكم.

لا يوجد لمعان تمثيلى خاص، ولكن الأداء إجمالاً مُلائم ولا يُعانى من مشكلات فصيلة، وثمة ظهور طيِّب لـ ميكلتى ويليامسون -صاحب الأدوار التسعيناتيّة الشهيرة: بابا «فورست جامب» (١٩٩٤) وپوپى أو «كون إير» (١٩٩٧)- فى دور چو ديكنسون.

البطولة الحقيقيّة فى سلسلة «التطهير» ليست لأفراد، ولكن للفكرة الرئيسيّة غير التقليديّة التى تتماس مع هواجس وأخطار الفوضى التى اجتاحت دول الربيع العربى، وتطرق الآن أبواب أوروپا وأمريكا بقوة، الأمر الذى فتح الباب لـ ديموناكو -صانعها الأساسى- ليطورها ويستخلص منها دراما شديدة الإثارة والتشويق، وهذا إنجاز ليس بالهيّن لو تذكرنا أننا بِصدد جزء ثالث وبإنتاج مُستقِل لا تتجاوز ميزانيته بضعة ملايين من الدولارات، استطاع الاحتفاظ بحصته من

كعكة إيرادات الصيف وسط صراع الديناصورات فى شبابيك التذاكر.

ومن عجب الأمر أن معظمنا أصبح يمارس پروڤة افتراضيّة للتطهير هنا على فيسبوك وتويتر ومواقع السوشيال ميديا، حيث تسقط الكوابح والعقوبات القانونيّة فيخرج كلُ منا أقذر وأوطى مما عنده، ما يجبن عن إخراجه خوفًا من العقاب. وكأننا نتدرب على التطهير حتى يُباح لنا نقله لأرض الواقع.

اشتباك (2016)

فى عيد الأضحى، أواخر صيف 2014 حقق فيلم «الجزيرة2» إلى جانب نجاحه الضخم فى شباك التذاكر، نجاحًا مماثلاً فى إثارة قدر هائل من الجدل، اختلط فيه الفنى بالسياسى بالأخلاقى، وتعلَّق بطبيعة الحال برؤية الفيلم لطبيعة الأحداث التى مَرَّت بها البلد خلال الفترة من يناير 2011 إلى يونيو 2013. وتساقطت على محمد دياب وخالد دياب تُهَم خيانة الثورة ودم الشهداء والانحياز للنظام، إلخ... محمد بالذات حَظِىَ بنصيبٍ وافر نظرًا لأنه من المحسوبين على أحداث يناير 2011 وظهوره الإعلامى الكثيف آنذاك بجوار أسماء أخرى أشهرها وائل غنيم على سبيل المثال، وكانت له مناوشة شهيرة مع عمرو مصطفى على تليفزيون الدولة الرسمى، إضافة إلى دعمه ترشيح أبو الفتوح فى الجولة الأولى من الانتخابات الرئاسيّة.

كل هذا جعل قطاعات من المُستمسكين بذكرى يناير، يعتبرون اشتراك آل دياب فى فيلم يتبنى رؤية أقرب لرؤية النظام لأحداث الألفين وحداشر، بمثابة خيانة جعلت منهم هدفًا لحملات التجريح والتخوين على مواقع التواصل الاجتماعى، ولم يشفع لهم انحيازهم فى نهاية الفيلم لجيل الشباب –مُمثلاً فى على الشاب «الطاهر النقى»- وتحذيرهم من عودة مُكوِنات النظام الذى شَبَّت الاحتجاجات ضده.

وأذكر جيدًا أنه فى خِضَم المُناقشات حول الفيلم آنذاك والتى استدعَت السياسة بطبيعة الحال، أكدَ دياب على قناعته بأنه لا يوجَد حل للاحتقان الذى يعيشه مُجتمعنا إلا دولة تتسع للجميع. وعندما سألته عن اختلاف هذه القناعة مع ما رأيناه فى فيلمه «الجزيرة2» من تِبيان لخطر الإسلاميين على الجميع، استحسَنَ السؤال وأخبرَ بأن رؤيته «الكاملة» سيطرحها فى فيلمه القادم.

المفارقة أن الفيلم الجديد «اشتباك» والمُتَمحوِر حول التشظى الذى أحدثته سنوات الاضطرابات بين شرائح الشعب، قد أثار من الضجة والجدل أضعاف ما أثاره «الجزيرة2». بل إذا شئنا الموضوعيّة لقلنا إن الاشتباكات التى نشبت بين أطياف متعددة ومتعارضة، على مواقع الزفت الاجتماعى بشأن الفيلم من قبل حتى نزوله لصالات العرض، هذه الاشتباكات أقرب لفيلم واقعى موازٍ أكثر عُمقًا ودلالة من الفيلم الأصلى!

كُل الأطراف فرشوا الملاية للفيلم وصُنّاعه من قبل ظهور الفيلم للنور. الدولجيّة مُعترضين على فيلم بيصوّر مُعتقلين عالقين داخل عربية ترحيلات، واعتبروه محاولة للنيل من النظام السياسى. الثورجيّة مش ناسيين لدياب «الجزيرة2» وأنه أساء للرواية الشعبية

لِناير وقصَّر فى شيطنة الداخلية (!)، العلمانيون مش طايقين فكرة إن ناس زى مُعِز مسعود وآل دياب -دعموا تتح يومًا وبيصلوا الفرض بفرضه فى اللوكيشن- يعملوا فيلم سينما ويحقق نجاح «فنى» فى مهرجان بوزن مهرجان كان. أما الإسلاميون فمعروف عداءهم لكل من هو خارج الجيتو بتاعهم.

«أرى موتى، لا يرونَ إلا ما يُريدونَ رؤيته».

الكُل سَن أسنانه ونهَش فى الفيلم وصُناعه «من قبل عرضه». الكُل رسب رسوبًا ساحقًا فى الامتحان بمن فيهم صُنّاع الفيلم أنفسهم، بالحملة الدعائية الفَجة التى لجأوا إليها قبل 48 ساعة من عرض الفيلم، ونجحت بالفعل فى تحويله إلى تريند. وإن كان بإمكانى بشكلٍ أو بآخر تفهُم قلق أصحاب مُنتَج كهذا فى ظروف منيلة وسوق مُتذبذِبة وجمهور بوصلته مُتجهة دومًا نحو الأكثر ابتذالاً، وانسحاب مُوزعه قبل أيامٍ قليلة من تاريخ عرضه إضافة إلى الهجوم السابق عليه فى تليفزيون الدولة الرسمى إبان عرضه فى كان. أقول تَفهُم وليس قَبول، ونَحمد الله، أن هدانا لنبذ المُزايدات والمُحاكمات فى السياسة وفي غير السياسة.

كُل هذا الهراء كان له أثره الإيجابى فى لَفت الأنظار لفيلم كان من الممكن أن يمر سريعًا من دون أن يشعر به أحد، وبخاصة أنه خلاص صُنِّفَ كفيلم مهرجانات بما يخصم من أسهمه التجارية وِفقًا لقواعدنا المصرية الأصيلة. أصبح الفيلم موضوع الساعة بفضل زيطة خصومه، بما يعنى نجاح الحَملة الإعلانية المُستفِزة فى تحقيق أهدافها، وكانت القصة لتنتهى نهاية طيبة لو كان الفيلم بعد كل هذا على مُستوى التوقعات المُصاحِبة لكل هذه الزيطة، وهو ما لم يحدُث كما كان مأمولا بكل أسف!

مبدئيًا، قرار هؤلاء الشباب عمل فيلم يدور فى أجواء الثلاثين من يونيو والتى لا تزال تداعياتها قائمة (وهى نفسها من تداعيات الخامس والعشرين من يناير) من احتقان شعبى وتَغوُل سياسى سُلطوى –لا مَفر منه لإيقاف الفوضى ومنع العقد من الانفراط- هو مُغامرة شجاعة بالتأكيد على أكثر من صَعيد.

من ناحية فالموضوع جُحر دبابير بسبب حساسيّة الموضوع لدى كُل الأطراف، ومهما بذلوا من مجهود لطرح رؤية متوازنة سينالون اللدغات من الجميع، وهو ما حدث بالفعل.

ومن ناحيةٍ أخرى، فثمة سقف مُحَدد للنظر إلى دور الدولة خلال هذه الفترة لا يُمكِن الارتفاع عنه للتصريح بالسيناريو والتصوير والعرض، الأمر الذى سيعنى حذرًا شديدًا عند التعامل سيخصِم من الموضوعيّة، ولن تقبله الأطراف الأخرى المُتمترسة فى الخندق المُقابل.

من ناحيةٍ ثالثة، هُناك مُخاطرة بضَخ ملايين فى إنتاج فيلم مُخالِف للسائد، لا هو كوميدي ولا سُبكى ولا أكشن، وبدون نجم له ثِقَل جماهيرى مُطَمئِن رقميًّا.

ومن ناحية رابعة، توجَد تحديات فنيّة كبيرة منها أنّ أكثر من 95% من مشاهد الفيلم تدور تداخل عربة الترحيلات، التى لا تتجاوز مساحتها بِضعة أمتار، وال ـ5% المتبقية عبارة عن مشاهِد خارجية ضخمة للاشتباكات بين الشرطة ومتظاهرى الإخوان، وهى مشاهد بطبيعتها شاقة نظرًا لمشكلات وعقبات التصوير الخارجى عندنا فى مصر، وللاعتماد على مئات أو آلاف الكومبارس والسيطرة عليهم لتخرج الاشتباكات فى النهاية طبيعيّة.

هذه التحديات التى وضع صُناع الفيلم الطَموحون أنفسهم فيها بكامل إرادتهم الحُرة، كما يقول مصاصو الدماء، وبالتالى فصعوبتها لن تكون مُبرِرًا للتساهل بشأن الحكم على مدى نجاحهم فى تجاوزها.

طيب. يمكننا بعد مُشاهدة الفيلم أن نقول إنهم فى سبيل تأمين رؤيتهم وتمريرها من بين أنياب الدولة، لجأوا للنظر إلى وجه مُعيَّن من وجوه الحقيقة، وهى لعبة يُمارسها الكل طيلة الوقت. الكُللللل. الكُل فى سبيل الانتصار والتبرير لاختياره السياسى والأخلاقى يَغُض الطرف عن وجوه الحقيقة المُتعددة، ويستمسِك بوجه وحيد ثابت يُغذى قناعته الأحاديّة.

هنا مثلاً اختار صُنّاع الفيلم ألا يجعلوا الدولة طرفًا فى الصراع، الذى يدور بين أطراف مُجتمعيّة وقعوا فى ظرفٍ دقيق داخل صندوق عربية ترحيلات. الدولة فعليًا طرف فى الصراع، ولكن الصراع مُشتَعِل بها ومن دونِها لأن طبيعة الانحراف الأيديولوجى لدى طرف كالإسلاميين، يُحتِم عليه الدخول فى صراع مع الأطراف الأخرى لا ينتهى إلا بابتلاعه لها أو سحقها له. بل لعَلَ وجود الدولة «المُستبِدّة» كطرف فى الصراع، ضمانة لعدَم ابتلاع الإسلام السياسى التنظيمى للكتلة غير التنظيميّة التى تواجهه أو على الأقل ليست فى خندقه.

صُنّاع الفيلم من أجل النجاة بمغامرتهم من مقصلة الرقابة، اختاروا لحظة وموقفًا يتراجع فيهما دور الدولة لخلفية الحَدَث (من دون أن يختفى) الذى تتصدره أطراف أخرى من الشعب المُنقسِم بين إسلاميين وأغيار، وربما لم يَكُن هذا كافيًا فاكتفوا فى الجزء الذى تظهر فيه الدولة (مُمَثلة فى ظباط وعساكر الأمن المركزى الذين يتصَدون لعُنف الإسلاميين) بوجه من وجوه الحقيقة. تَدرج فَض المُظاهرات باستخدام خراطيم المياه ثُمَ قنابل الغاز ثم الطلقات المطاطيّة والحيّة يحدث بالفعل، ولكن إطلاق النار فى المليان حدث أيضًا وبكثرة بالذات فى هذه الأيام العصيبة التى نزلت فيها حشود الإسلاميين –تنظيميين وغير تنظيميين- بالملايين لشَل البلد وإسقاط

الدولة، استجابةً لنقلات تنظيم الإخوان المسلمين على رقعة الشطرنج.

لسنا هنا بصدد مناقشة سياسية أو تقييم أخلاقى لدور الدولة، لكن الذى يهمنا أن صُناع الفيلم اختاروا وجهًا من وجوه الحقيقة وأغفلوا الوجوه الأخرى، مُكتَفين بصرخة نيللى كريم للضابط من داخل العربية «افتح الباب، الناس بتموت» ولو لَم يفعلوا لما خرج فيلمهم للنور. الكل يُمارس هذا الاختيار لهدف يستحق أولا يستحق، ومن كان بلا خطيئة فليرجمهم. الحقيقة عمومًا أقسى من أن يطمئن لها الغالبية العظمى من الناس، ومن يقترب –مجرد الاقتراب- منها يلزَم الصمت ويتعلم أن يتوقف عن المُزايدات على غيره.

وإذا كان هذا هو مبعث الهجوم المسعور على صُناع «اشتباك» من جانب المُستمسكين بالخصومة مع الدولة باختلاف طوائفهم، فما هو المأخذ الفنى الحقيقى الذى يمكننا مناقشته بشأن الفيلم؟

مشكلة الفيلم الحقيقية فى رأيى بدأت من مرحلة الكتابة. التقسيم الذى اعتمده آل دياب للشعب فى هذه اللحظة كما أسلفنا هو إسلاميين و»أغيار». وسواء دُول أو دُول اختيار الكاراكترات كان على قدر من العشوائيّة، ولَم يهتم السيناريو برصد ودراسة أسباب العداوة الشديدة لهم تجاه الإخوان. وفى المُقابل قَدَّمَ الإخوان نفسهم فى صورة سطحيّة شديدة المُباشرة أقرب لما فعله مدحت العدل فى مسلسلاته «الداعية» و»حارة اليهود»، وكان الأجدر بمحمد وخالد ما داما قد قررا أن ينحازا للإنسانيّة وتقديم الفريقين كبشر من دون انتماءاتهم السياسيّة، أن يُفككِا أسباب الخِلاف بتشريح الشخصيات وعَرض أسباب الانحراف الذى أدى لهذا الاحتقان. إنما اللى حصل هنا أنهما اكتفيا بمشهد هَدأ فيه الشحن بين سُكان العربة، وبدأ نوع من التواصل الإنسانى بينهم تخللته فواصل خفيفة الدم، قام الصحفى الذى يلعب دوره هانى عادل بتوثيقه بكاميرته، واعتبراه -على لسانه- لقطة قادرة على تغيير تفكير الملايين.

التجريد كان اختيار الأخوين دياب لعرض قضيتهما، وهو فى رأيى قد لا يكون الاختيار الأنسب، لسبب رئيسى هو أنّ القضية أعقد من أن يتم تجريدها، فالتعاطف الإنسانى وقبول الآخر فى النهاية خاضعان لمُحددات معينة، منها استعداد الطرفين لهذا القبول، الأمر الذى كشفت الأحداث عدم توفره لدى الإسلامى الإخوانى والداعشى الذى يعيش بيننا، وهو وجه من الحقيقة يُغَض الطرف عنه فى أدبيات يناير.

هو خلاف فنى إذن له جذور سياسية.

تسبب اختيار الابتعاد عن هذه المنطقة الصعبة المُلغمة فى وجود فراغات فى الفيلم، لم يملأها السيناريو الذى تحوَّل لمجموعة من الاسكتشات أقرب لأوبرا الصابون. حدث يبدأ وينتهى ثُم تمتد أصابع

كاتبى السيناريو لتعبث فى طبق الرغوة، فتصنع فقاقيع جديدة سرعان ما تتلاشى، إلخ...

الإنجاز «الفنى» الحقيقى للفيلم هو إنجاز بصرى بامتياز. دياب مُخرجًا استطاع الخروج من مأزق التصوير داخل عربية ترحيلات مُكدسة بالمُعتقلين، باستخدام مدروس ودقيق لتنويعات من أحجام وأطوال اللقطات وأنواع الكاميرات ومقاسات العدسات، تلاءم مع توزيع عادل للحوار على الشخصيات، إضافة إلى تمكُن فى تصوير مشاهِد الاشتباكات بين الشرطة والإخوان من حيث التكوين والسيطرة على المجاميع، لنَصِل لأفضل مشاهد الفيلم كتابةً وتصميمًا وإخراجًا وقُربًا للمغزى المطلوب، وهو مشهَد الفينالة المُبتكَر والذى حَشَد فيه الإخراج كل أدواته، من إضاءة ومؤثرات بصرية ومونتاج وشريط صوت تداخلت فيه الصرخات مع «إسلاميّة إسلاميّة» و«تِسلَم الأيادى»، للتحذير من المصير الأسوَد المُنتظَر، من دون أن نغفل إدانته الخالصة للإخوان باحتلال أحد شبابهم لمقعد قيادة عربة الترحيلات، وانطلاقه بها إلى هذا المصير الأسوَد باتجاهه نحو مُظاهراتهم، رغم اعتراض «الأغيار».

مشهد كابوسى يُذكِر بأفلام الزومبى التى –بالمناسبة- يحلو لكل فريق تشبيه سلوك الفريق المُقابل بسلوكيات أبطالها من الموتى الأحياء.

وكما فعل آل دياب مع على (ابن منصور الحِفنى) فى «الجزيرة2» يتكرر هُنا الرهان –رغم قتامة المضمون- على الأجيال الشابة. المُراهِقَان اللذان لَعِبَ دوريهما مَىّ الغيطى وأحمد داش واللذان يتناوبان على لعبة «إكس أو» ينقشانها بزلطة على صاج عربية الترحيلات، فى إشارة للأمل فى نشوء علاقة صحِيّة بين الأجيال القادمة من كلا الطرفين: الإسلاميين والشعب/الأغيار.

يُمكِن فى ظِل ما سبق فهم الحفاوة التى استُقبِلَ بها الفيلم فى كان، وإعجاب توم هانكس ودانيال كريج والأوفيس بوى بتاع مهرجان كان بالفيلم، فهو يُحدثهم عن وقائع وشخصيات لا يعرفونها ولا يفهمونها ويُقدِم لهم شرحًا مُرضيًا –لهم وليس لنا لأننا عارفين إن الترانش أعمق من كدا بكتير- وبأداء بصرى مُمَيَّز ويدعو للفَخر.

أتفهَم الدوافع الحقيقيّة وراء الزيطة ولا أتوقف عندها. فى النهاية نحن أمام مُغامرة سينمائيّة جريئة وتجربة «فنيّة» طموح، مهما كانت ملاحظاتنا، ولا أملُك إلا تشجيعها وتمنى النجاح لها.

Jason Bourne (2016)

من بين كل الفرانشايز التى أصبحت تُشكِل النسبة الكبرى من تورتة أفلام موسِم الصيف خلال الأعوام الأخيرة، تحتل سلسلة «بورن» مكانة مميزة ذات خصوصية، وبالذات بالنسبة لجيلى الذى شَهِد خروجها للسينمات أول مرة صيف ٢٠٠٢ وتابع تدرج مغامرات العميل السرى الخارق على مدار أجزائها (٢٠٠٤- ٢٠٠٧) ثم المغامرة الموازية التى خاضها عميل آخر هو آرون كروس (چيرمى رينار) فى فيلم «ميراث بورن» عام ٢٠١٢ قبل أن تعود السلسلة لبطلها الأساسى الأثير چيسون بورن.

أكثر من عامل يقف وراء خصوصية هذه السلسلة...

التركيبة المختلفة لـ چيسون بورن والتى تُميزه عن إخوانه فى تيمة العملاء السريين، الإنجليزى چيمس بوند والأمريكى إيثان هانت مثلاً أو المصرى أدهم صبرى، من نفسنا يعنى! والذين رغم اختلافاتهم «الإقليميّة» فإنهم فى النهاية يجمعهم إطار واحد كلاسيكى لكاراكتر العميل السرى، الذى تؤهله مهاراته دومًا لتولى المهام الصعبة أو المستحيلة.

أما بورن، فهو على العكس منهم، لا تكلفه المخابرات بمهمة خطيرة لصالح وطنه أو لإنقاذ العالم من خطر إرهابى أو نووى أو بيولوچى إلخ، فيخوض الصعاب والتحديات ليؤدى واجبه فى النهاية على أكمل وجه. بورن ليس واحدًا من هذه النُسَخ، ومهامه ذات طبيعة مختلفة يمكن وضعها تحت خانة الأعمال القذرة، فهو فى النهاية لا يعدو كونه قاتلا محترفًا يعمل لحساب وكالة المخابرات المركزيّة الأمريكيّة، ومنذ ضربة البداية يُقدمه الفيلم الأول عميلاً مُنشَقًا عن مخابراته التى تطارده، محاوِلةً استرداده أو التخلص منه، وعلى مدار الأجزاء التى ظهر فيها تراوحَت مُغامراته بين محاولاته النجاة بحياته من خطر التصفية، وبين سعيه وراء استرداد ذاكرته المفقودة.

فقدان الذاكرة أحد أقوى نقاط اختلاف بورن عن غيره من كاراكترات العملاء السريين. من جهة لأنه نقطة ضعف كبيرة فى شخص البطل خارق القُدرات، ترفع من قدر التحديات التى تواجهه، ومن جهةٍ أخرى تضعه على قدم المساواة مع المُتفرِج العادى القدرات بطبيعة الحال، ليستكشفا معًا طبيعة الأخطار التى يتعرضا لها فى هذا العالم السرى الرهيب والمُنبثِقة من ماضٍ مُلوَث مطموس يجهلان عنه –بورن والمُتفرِج- كل شىء، ويخوضا معًا رحلة إماطة اللِثام عنه، وبالتالى ترتفع درجة التماهى بين البطل والمُتفرِج بشكل يَصعُب حدوثه مع بوند وهانت وأبو آدم بتاعنا.

ومن جهة ثالثة، شَكَلَ فُقدان الذاكرة نقطة التحوُل الفاصلة بين

چيسون بورن، العميل السرى والقاتل المُحترف، وبين چيسون بورن الإنسان الذى يرفض العودة لقتل الناس تحت دعاوى وطنيّة وأمنيّة، الأمر الذى فتح أبواب الجحيم وفَجّرَ كُل هذه الصراعات الدامية.

وجود مات ديمون مُجسِدًا لشخصية چيسون بورن، هو بدوره أحد عوامل خصوصيّة الكاراكتَر والسلسلة ككُل. ديمون الذى بزغ نجمه، فى أواخر التسعينات بالتزامن مع رفيقه بن أفليك، ويمكن اعتبار كليهما آخر جيل من نجوم هوليوود ممَّن اكتملت عملية تنجيمهم بشكل طبيعى وفقًا للآليات التنجيميّة الهوليووديّة قبل توقفها -آليات صناعة النجوم- بسبب مَد سُلطان المؤثرات.

اختيار ديمون لتجسيد شخصية بورن عَكَسَ ذكاءً وفهمًا لأبعاد وتركيبة الشخصية، فهو ذو وجه يحمل قدرًا ملحوظًا من البراءة ونظرة مُندهشة بما يناسب شخصًا مُسِحت ذاكرته، يتعرف على العالم وعلى نفسه، قدراته وماضيه شيئًا فشيئًا. وفى نفس الوقت ذو مقدرة تمثيليّة حقيقيّة تسمح له باستدعاء نِسَب دقيقة مدروسة من انفعالات الغضب والتوحُش عند التعرض للخطر وفقًا للدرجة المطلوبة بالمللى. هذه النظرة المندهشة تغيب تدريجيًا من فيلم لفيلم، حتى تزول تماما فى الفيلم الجديد وتستقر مكانها نظرة غضب فى ملامح مُنهكة، ظهرت عليها آثار سنوات من الصراع والمطاردات والتخفى والتنقل من مكان لمكان. طبعًا اللياقة الجسدية الممتازة والتى أتاحت لديمون إتقان الرياضات القتالية وأداء فواصل كثيرة وطويلة من مشاهد الأكشن والمُطاردات بنفسه، كانت جزءًا لا يتجزأ من نجاح عملية الامتزاج والتداخل بين الممثل والشخصية، ولا نبالغ لو قلنا أن شطرًا كبيرًا من استقرار نجومية مات ديمون -رغم كثرة وتنوع أدواره الممتازة فى أفلام ناجحة ومهمة- يعود لاقترانه بهذه الشخصية التى منحها الكثير من الألق فمنحته الكثير من النجاح واللمعان.

إلى جوار ديمون، امتلأت السلسلة من الفيلم الأول بوجوه لامعة بحق كـ فرانكا بوتنتى وكريس كوپر وكلايڤ أوين وبرايان كوكس وألبرت فينى، وأخيرًا تومى لى چونز وڤنسنت كاسل هنا فى الفيلم الجديد، إضافة إلى أدوار ممتازة ومختلفة لكلٍ من چوان الين وچوليا ستايلز.

ثمة عامل مشترك يجمع بين دوج ليمان مُخرج الفيلم الأول «هويّة بورن» (٢٠٠٢) وپول جرينجراس مخرج الأفلام الثلاثة التالية (استبعَدت فيلم «ميراث بورن» الذى كتبه وأخرجه تونى جيلورى عام ٢٠١٢ لأنه كان بمثابة سلسلة موازية مستقلة ومُرشَح چاستن لين لإخراج جزءها الثانى) وهى مَيل كليهما فى أفلامه للاشتباك مع الواقع السياسى المُعاصِر بوجهة نظر نقديّة مُعارضة للسياسة الأمريكيّة على طول الخط. وليس من قبيل المُصادفة أن كليهما صنع فيلمًا عن الغزو

الأمريكى للعراق هاجم فيه الإدارة الأمريكية بعنف، فاتهمها ليمان فى فيلمه «لعبة عادلة» (٢٠١١) بالتزوير وتعمُد اختلاق معلومات استخباراتيّة كاذبة لتبرير غزو العراق (المراجعة الخاصة بالفيلم موجودة على الصفحة) بينما اتهمها جرينجراس فى «المنطقة الخضراء» (٢٠١٠) بتشجيع الدكتاتوريات والتلاعب بأطراف اللعبة فى العراق والمنطقة كلها من أجل تحقيق أهداف تتعارض مع الأهداف المُعلنة من وراء الغزو.

أفلام العملاء السريين بطبيعتها تتماس مع الواقع السياسى والأمنى بدرجات متفاوتة، وكثيرا ما كانت تُستغَل كأداة فى رسم هذا الواقع نظرًا لجماهيريتها كوسيط إعلامى له شعبية ضخمة. أما سلسلة «بورن» فانتهجت مُنذُ بدايتها المُبكرة نهجًا مُعارِضًا للسياسة الأمريكية البارجماتيّة بالتشريح والتحليل والإدانة. بمعنى أنها تقوم بالدور المعاكس للدور الذى لعبته سلسلة بوند خلال النصف قرن الفائت بالانحياز للمعسكر الغربى خلال سنوات الحرب الباردة، فهى هاهنا -بورن- تُشن على هذا المُعسكر وعلى قمته أمريكا بالطبع هجومًا ضاريًا وتتهمه باتخاذ أساليب غير مشروعة من قتل وتزوير وكذب وقرصنة من أجل تحقيق أهداف سياسية.

فى الفيلم الأخير والذى شارك جرينجراس فى كتابته، تُطرَح أسئلة مُهمة نابعة من طبيعة الواقع السياسى والاجتماعى المعاصر، والذى غزتهُ أدوات ومُدخلات لم تَكن حاضرة بنفس التأثير إبان ظهور أجزاء السلسلة المبكرة، مثل التوغل الساحق لشبكات التواصل الاجتماعى فى الحيوات الشخصية لبلايين المُستخدمين حول العالم، والمُعضلات التى تنشأ من إمكانية استغلالها للتجسس على هؤلاء المُستخدمين لأغراض أمنيّة. التقاطعات بين الديمقراطيّة كقيمة والأمن القومى كضرورة فى ظل أخطار كالفوضى والإرهاب تهدد العالم كله، أصبحت قضية الساعة بعد حوادث فرنسا وألمانيا وأمري.

هذا الاشتباك المستمر مع الواقع المُعاصر فى سينما جرينجراس يترجمه بصريًا فى صورة لها خصوصية يعرف محبوه بصمتها جيدًا، اشتركت فى تنفيذها كادرات بارى أكرويد المُهتزة القريبة من صور التغطيات الإخباريّة وإضاءاته الليليّة المُوَتِرة، مع قطعات كريستوفر روس مونتير الفيلم (وهو هنا مُشارك للمرة الأولى فى كتابة السيناريو) الحادة وإيقاعه السريع فى التنقل بين مشاهد مختلفة أو داخل مشاهد المعارك والمطاردات الطويلة.

(كلاهُما بالمناسبة -أكرويد وروس- عَمِلَ مرارًا مع جرينجراس سابقًا، مما يفسر التجانس الكبير فى الأداء بينهم)

إضافة طبعا إلى موسيقى چون باول والتى أصبحت تيمة مميزة للسلسلة ككل.

طيب. مع كل هذه الإشادات، ألا توجد تحفظات بخصوص الفيلم؟

الإجابة: بسم الله الرحمن الرحيم، توجد طبعًا. وتحفظات ليست بالهينة!

Spoiler Alaret:

التحفظ الرئيسى هنا هو لجوء جرينجراس لنفس الهيكل الذى بنى عليه أحداث الجزأين السابقين اللذين أخرجهما من السلسلة. تقسيم الفيلم لثلاثة مناطق رئيسيّة: الافتتاحيّة والتى تقوم على وقوع حادثٍ ما أو الوقوع على معلومات خطيرة، تؤدى تتابعاتها إلى عودة بورن لساحة الصراع الذى يشتعل مُجددًا، وغالبًا ما تكون مشاهد هذه الافتتاحية هى الأقوى والأسرع إيقاعًا وتشويقًا، وتنتهى بمقتلة مُؤلمة على يد قناص (مقتل مارى فى «تفوق بورن» واغتيال الصحفى الإنجليزى فى مطار هيثرو فى «إنذار بورن»).

بعد الافتتاحية ونتيجةً لمُعطياتها، تبدأ متتابعة من المعارك والمطاردات بين دول العالم وهذه المرحلة غالبًا ما تكون الأضعف رغم امتلائها بالتفاصيل والأكشن، لتعبر بالمُشاهِد للمرحلة الأخيرة التى يصفى بورن فيها حساباته وينتقم من خصومه، ويعاود الابتعاد عن الساحة مؤقتًا حتى بدء صراع جديد فى الفيلم القادم.

لم يخرج جرينجراس هنا عن هذا النظام الصارم، بل إنه هنا قام بدَمج افتتاحيتى الفيلمين السابقين معًا، فجعل مصدر المعلومات الخطيرة التى أشعلت الصراع هو نيكى بارسونز (چوليا ستايلز) زميلة بورن السابقة فى الاستخبارات وحبيبته فى مرحلة قديمة ما قبل ضياع ذاكرته، فهى هنا مُعادل مارى كرويتزر وتلقى مقتلها مثلها برصاص قناص فى نهاية افتتاحية الجزء الجديد. وبغيابها يضيع آخر ركن للأمان والإخلاص والعاطفة يمكن لـ بورن -وللمُتفرِج بالتبعيّة- الاطمئنان له فى خِضم دوامات الدم والقسوة والغدر.

ورغم التكرار، فإن مشهد الافتتاحيّة لهذا الجزء، والذى اختار له جرينجراس أن يدور فى خضم التظاهرات الشعبية العنيفة التى انفجرت فى اليونان اعتراضًا على سياسات التقشف هو -والحق يقال- أقوى ما صُنِعَ من مشاهد، ليس بهذا الجزء فحسب ولكن على مدار السلسلة كلها، ولمعَت فيه مقدرة جرينجراس على اعتصار أدواته والسيطرة على المجاميع لتحقيق أقصى قدر من الواقعية لمشاهد ضخمة غزيرة التفاصيل، من دون أن يتوه المُشاهِد فيها أو يَمِل.

التكرار كذلك امتد ليشمل الخدع والأساليب التى استخدمها بورن للهروب من الأفخاخ المنصوبة له أو نصب فخاخه الخاصة، وبلغ السوء ذروته فى مشهد مطاردة السيارات الطوييييلة جدا فى نهاية الفيلم، ليس لأنها رديئة -بالعكس تمامًا- ولكنها لأنها شوهِدَت من قبل ولم يكن هناك داعٍ حقيقى لها إلا لملء فراغ زمنى ولإطالة عنف وأمد

الصراع الأخير بين بورن وخصمه.

رغينا كتير المرة دى؟ نلِم بقى عشان نِخلص ونشوف أشغالنا.

المُحصلة وإن عانت من المأخذ الكبير المذكور عاليه إلا أنها طيبة إلى حد كبير. صراع الأجيال فى السى آى إيه والذى أسفر عن إزاحة الوجوه القديمة وصعود وجوه شابة جديدة تملك الدهاء إلى جانب الإلمام بالتكنولوچيا مما فتح الباب لتجدد المزيد من المواجهات مع بورن المتمرد الذى تحول لوولڤرين جديد أكثر جدية وواقعية، نتمنى أن نراها فى إطار مختلف عن الذى أمتعنا وأشبعنا على مدار الأربعة عشر عامًا الماضية.

الماء والخضرة والوجه الحسن (٢٠١٦)

بقى فيلم الأستاذ يسرى نصر الله الجديد بيحكى عن ناس بسطاء عايشين فى بلقاس، ومنهم أب طيب جدع حكيم عنده مروءة وعزة نفس، وعنده ابنين واحد ورث عنه الطيبة والجدعنة والشهامة والتانى جدع بس طايش وأهوج ومزاجنجى!

هممم.. وإيه كمان؟

وعندهم واحد جارهم مسيحى عايش معاهم ع الحلوة والمُرة كإنه واحد منهم؟!

صلاة النبى أحسن!

فيه واحد غنى عايز يكوِش على ممتلكاتهم وحياتهم عشان يشبع أطماعه؟! وإيه كمان والنبى؟!

البسطاء الطيبين بيعملوا مغامرة وأكشن وبيكشفوا شروره وجرايمه أودام سعادة المحافظ وواحد لابس بدلة جيش، فبيركب عربية البوكس وبيطلق مراته الشريرة، والبسطاء الطيبين بيفرحوا وبيتجوزوا بعض؟!

لا، براڤو.. حقيقى براڤو!

اللى مزعلنى هنا حاجتين:

الأولى، إنه لما تُتاح فرصة لعمل فيلم فى ظروف السوق المنيلة، وفى ظل عزوف المُنتجين عن المخاطرة بملايينهم فى شريط سينمائى، لمُخرج زىّ يسرى نصر الله المعروف بانتمائه لعالم سينمائى مختلف، اختياراته ذاتية خالصة تميل بالكامل لصالح استيفاء الشروط الفنيّة بأكثر من مراعاة الحسابات الجماهيريّة.. الفرصة دى لمّا تُتاح لا تُستغَل، وتُهدَر فى تقديم عَك. لا هو مُنتَج فنى قوى ومُشبِع للباحثين عن المتعة الفنيّة، ولا هو مُنتَج جماهيرى قادر على اجتذاب المُشاهدين ومنافسة الأفلام التى تحقق إيرادات بالملايين.

الحاجة التانية هى أن الفيلم بالفعل كان يمكن أن يكون أفضل حالاً بكثير على الصعيدين الفنى والجماهيرى.. صورة سمير بهزان أكثر من رائعة، واستغلَّت أنَّ أغلب الأحداث خارجية تدور بين الغيطان المفتوحة للانطلاق بين زرقة السماوات وخُضرة الزراعات وتشكيلة من ألوان أزياء الفرح الريفيّة الزاعقة والأطعمة الشهيّة، واشتركَت مع ديكورات حمدى عبد الرحمن المُصَممة بعناية ودراسة، إضافة إلى تصميم الملابس والإشراف الفنى للوصول لأقصى درجة من الواقعيّة ولتحقيق حالة حقيقيّة ملموسة من البهجة، أبلى فيها الماء والخُضرة بلاءً حسنًا، بينما تذبذب أداء الوجه الحسن من وجهٍ لآخر.

ليلى علوى وجه حَسن وبديع ومحبوب من الكاميرا بلا شَك، ولكنه تأثر سلبًا بعمليات الشَد بشكل ملحوظ، سواء حيويته الطبيعية أو

قدرته على التعبير. وتفاقمَت أزمتها مع عدم قدرتها على ضبط مخارج ألفاظ تناسب المستوى الاجتماعى والثقافى لشخصية شادية، التى مهما اغتنَت واحتكَت بطبقاتٍ أعلى، فجذورها بلقاسيّة فى النهاية، وعندما تضم شفتيها المحقونتين لتردد ألفاظًا مثل «حُولوة» و«مش عايزة اطخَن» فـ إحنا عارفين انها ألفاظ ليلى علوى مش شادية ريفيّة الجذور.

(كان ناقص تقول لرفعت «اعمل لى پاستا، بحبها أوووى»!)

أما مِنّة شلبى فى دور الشابة الريفيّة، فهى للمرة الثانية فى نفس العام بعد «نوّارة» تخفق فى الوصول لعُمق حقيقى لشخصيّة فتاة من البُسطاء، وتؤديها من الخارج فقط. وكما فى «نوارة» أيضًا، لمعت فى مشهد وحيد هو مشهد مصارحتها لجلال (أحمد داوود) -شقيق خطيبها- بحبها له.

على العكس بقى، الشِنِبة -جمع شَنَب- كانوا أفضل حالاً. باسم سمرة تخلى عن لازمات البلطجى والشبح والسرسَجى، وقدمَ أداءً متزنًا لدور العاشق من دون افتعال أو أڤورة، واستطاع الإلمام بتفاصيل دوره الاجتماعيّة والعمريّة والثقافيّة.

أحمد داوود يصعد درجة جديدة من فيلم لفيلم ومن مسلسل لمسلسل. ثالث دور أشاهده له فى ٢٠١٦ بعد «قبل زحمة الصيف» ومُسلسل «جراند أوتيل». دور جلال هنا ربما كان أقل نسبيًا من سابقيه من حيث الآفاق التى يتيحها لاستدعاء الطاقة التمثيليّة، ولكن داوود بكاريزما وموهبة طبيعية تلقائية بيعمل من الفسيخ شربات.

ثالثهما هو علاء زينهم فى دور الأب، الطباخ، اجتمعت له الموهبة والبناء المتين للشخصية الملىء بتفاصيل ذكية فاستغلها لتقديم دور تأخر عليه كثيرًا.

المُحزن أن كل هذا وغيره، الماء والخضرة والوجه الحسن والطعام والمزيكا والرقص والحب والجنس، صنعوا معًا حالة من الاحتفاء بالبهجة، بالحياة، نجد لها شبهًا فى أفلام كـ «خرج ولم يعد» و«الكيت كات» و«الساحر»، ولكنها هاهُنا تذهب أدراج الرياح لأنها تَصُب فى إطار القصة العبيطة التى افتتحت بها المُراجعة. ليسَت بساطة القصة هى مشكلتها، ولكنها السذاجة والتقليديّة الشديدتين، واللتين بلغتا ذروتيهما فى مشاهد النهاية التى ينتصر فيها الخير على الشر، بطرق تجاوزتها مسلسلات الأطفال من زمنٍ بعيد.

يسرى نصر الله، خريج المدرسة اليوسفشاهينيّة، له نفس مميزات وعيوب هذه المدرسة. فهو حِرَفى من الدرجة الأولى، ويملك إحساسًا ووعيًا عاليًا بشخصياته وسيطرة على بناء الدراما، بشرط ألا يكون هو كاتبها (!) بدليل أنه بلغ ذروة اكتماله الفنى فى فيلمه «احكى يا شهرزاد» الذى كتبه وحيد حامد، بينما هنا فى «الماء والخضرة والوجه

الحسن» -الذى تشارك فى كتابته مع أحمد عبد الله عن فكرة لباسم سمرة- تفلت الخيوط منه تمامًا. صَنَعَ شخصيات على قدر من الجودة والمتانة، ولكنها تاهت وتخبطت فى مسارات سطحية وبناء ضعيف ونقلات غير منطقيّة. نفس هفوات يوسف شاهين وبالذات فى المراحل الأخيرة اللى طلع له فيها دِمِّل اسمه خالد يوسف.

The BFG (2016)

يُمكننا بعد مشاهدة عددٍ كاف من أفلامهما، ومن دون كثير مبالغة، أن نقول إن كلاً من تيم بورتون وستيڤن سبيلبرج لا يزال مُحتفِظًا فى أعماقه بذلك الطفل البرىء الشَغوف لحَد الهَوَس بالفانتازيا والقصص الخياليّة الجامحة. الفارق بينهُما هو فى السياسة التى اختطها كلُ منهم لإشباع هذا الوَلَع، فى ظِل منظومة لا تعبأ بهذا الوَلَع إلا لو كان مُدِرًا للأرباح.

بورتون مُشاغِب، نصّاب، فى سَبيل عَمَل الفلام الفانتازيّة جامحة الخيال يواجه استبداد رأس المال مُمَثلاً فى سَطوة الاستوديوهات الكبرى على العمليّة الإنتاجيّة، مُستعينًا بالكثير من المرونة والاحتيال وسياسة النَفَس الطويل، واعترف بلسانه بأنه كثيرًا ما يُخالِف أثناء تصوير أفلامه ما سَبَق واتفق عليه مع مسؤولى الاستوديو فى جلسات التحضير، على أمل ألا يُلاحِظوا –الحمقى- هذه التغييرات عند مشاهدة نسخة الفيلم بعد تصويره!

أما سبيلبرج، فمِن البداية قرر ألا يضع عنقه تحت سكين الاستوديوهات، بل قرر أن يكون هو نفسه السكين!

إن نظرة للفيلموجرافيا الـ سبيلبرجيّة نخرج منها بأكثر من ملاحظة، فمُنذُ بداياته المُبكرة يمكن تصنيف أفلامه –كَمُخرِج- بين ثلاثة قوائم:

الأفلام الخفيفة ذات الطابع التُجارى مثل «فكان» وسلاسِل «أنديانا چونز» و«الحديقة الچوراسيّة» و«حرب العوالم».

الأفلام الأكثر عُمقًا والتى تتناول قضايا إنسانيّة وتاريخيّة جادة مثل «قائمة شندلر» و«تقرير الأقليّة» و«إنقاذ الرقيب رايان» و«إمبراطوريّة الشمس» و«أميستاد» و«ميونِخ» وفيلم العام السابق «جسر الجواسيس».

أما النوعيّة الثالثة فهى تضُم الأفلام الخياليّة التى يبدو سبيلبّرج كما لو كان يصنعها لمزاجه الخاص، لإشباع نَهَم الطفل الرابض فى أعماقه للفانتازيا والخيال الجامح، مِثل «إى تى» و«لقاءات قريبة من النوع الثالث» و«هوك» و«تان تان» وفيلمنا هذا «العِملاق الضخم الوَدود». ولا يَمنَع أن يجمع فيلم واحد بين نوعيتين مثل «ذكاء اصطناعى» الذى يناقِش قضيّة وجوديّة ربما هى الأكثر عُمقًا فى كل ما صنع سبيلبرج من أفلام، فى ثَوب حدوتة أقرب لحواديت الأطفال، بطلها روبوت طفل يتمنى أن يتحول لإنسان.

يعنى باختصار، يُمكن القول أن سبيلبرج أنفقَ شطرًا من حياته ومجهوده فى صُنع أفلام قد لا تكون الأقرب إلى قلبه، ولكنها أمَّنَت له –إلى جانب التقدير النقدى والأدبى- المظلة التمويليّة التى تتيح له

عمل الأفلام التى يُرضى بها طفله عاشق الفانتازيا، من دون مناورات ومقامرات تيم بورتون. ويؤكِد هذا الطابع التجارى الواضح لاستوديوهات «دريم ووركس» التى أسسها فى أواخر التسعينات واضطلعَت بإنتاج عدد ضخم من الأفلام، غالبيتها تدخل فى نطاق أفلام التسلية وتصدرَت قوائم البوكس أوفيس وَقت عرضها.

(زى اللى بيسافر الخليج يتفحِت له خمستاشر عشرين سنة عشان يعمل خميرة ويرجع يعمل اللى نفسه فيه)

ليس مُستغربًا إذن أن تَحمِل المُلصقات الدعائيّة لـ«العملاق الضخم الودود» أحدث أفلام سبيلبرج الجُملة الترويجيّة:

From the human beans that created E.T. and the author of «Charlie and the Chocolate Factory» and «Matilda»

فـ روالد دال، الكاتب الإنجليزى الشهير، من أشهَر من كتبوا الفانتازيا المُوَجهَة للأطفال

(جيلنا تَعرَّف عليه –كالعادة- من ترجمة د. أحمد خالد توفيق لمجموعة من قصصه تحت عنوان «رحيق الملكات» ثُمَ رواية «ماتيلدا» بالعددين رقمى 33 و70 من سلسلة روايات عالميّة للجيب)

ومن الطبيعى أن تَجتَذِب قصصه كلاً من بورتون الذى أعاد تقديم روايته «تشارلى ومصنع الشيكولاتة» فى فيلمه الشهير الذى حَمِلَ نفس الاسم عام 2005، وسبيلبرج الذى اختار «العملاق الضخم الوَدود» ليُعيد تقديمها بعد أن سبق لها الخروج للنور فى فيلم تليفزيونى قديم من أفلام الرسوم المُتحركة، مُعتمِدًا هذه المرة على الآفاق الواسعة التى تُتيحها له المؤثرات Motion Capture والتى قطعت شوطًا بعيدًا بالذات فى مجال نقل انفعالات وتعبيرات الممثلين إلى الصُوَر المُوَلَّدة على الكمبيوتر، وهى ما استُخدِمَت فى أفلامٍ عديدة شارك فيها نجوم كِبار أهمهم بالطبع آندى سيركس فى دورٍ سميجول بأفلام «سيد الخواتم» و«الهوبيت» والغوريلا فى «كينج كونج» والقرد سيزَر بالفيلمين الأخيرين من سلسلة «كوكَب القرود».

استعان سبيلبرج هاهُنا بـ مارك ريلانس للمرة الثانية بعد أن أعاد اكتشافه العام الماضى بدور الجاسوس السوڤييتى فى فيلم «جسر الجواسيس» -وهو الدور الذى سَلّطَ عليه الأضواء واقتنص له أوسكار أفضل مُمثِل مُساعِد- للأداء الصَوتى واستخلاص الانفعالات والتعبيرات التى ستظهر على وَجه العملاق الضخم الودود المصنوع بواسطة الكمبيوتر، والنتيجة إجمالاً كانت لا بأس بها.

العجيب أنَّ التجارب السابقة لتجسيد الكائنات الخرافية سواء من خلال الصُوَر المُوَلدَة على الكمبيوتر كما بالأفلام المذكورة عاليه وكما بفيلمٍ آخر قريب العَهد تلعب بطولته العمالقة أيضًا هو «چاك قاهر العمالقة» الذى أخرجه برايان سينجر عام 2013، أو عن طريق النماذج

الآلية كما لجأ سبيلبرج نفسه فى جزءا «الحديقة الچوراسية» الذين أخرجهما عامى 1993 و1997.. هذه التجارب تمخضَت عن درجة من الواقعيّة أعلى من النتيجة التى رأيناها فى فيلمه فى 2016 (!).

بشكلٍ ما بَدَت اختيارات تصميم وتنفيذ العملاق وجيرانه التسعة الأشرار فى أرض العمالقة مقصودة، كما لو كان المُراد من ورائها هو وضع مسافة تفصل بين الأحداث الخياليّة وبين الواقع. وكأنّ قرار سبيلبِرج هو أن يُذكرنا طول الفيلم بأنَّ هذا فيلم خيالى مأخوذ عن قصة «أطفال». واتسقَ هذا مع تصميمات الديكورات والأكسسوارات وشوارع لندن ومبانيها التى يتجوَّلَ العملاق بينها ليلاً وصورة يانوس كامينسكى (مُدير التصوير ورفيق رحلة سبيلبرج) والذى بَدَت حركة كاميراته أقرب لحركة طفل مُختبئ يتلصص على عوالم الكبار.. اللى هوَ: يا جماعة.. أنا ستيڤن سبيلبرج وباقولكوا احنا النهاردة هَنحكى حدوتة أطفال خياليّة.. ففكوكوا بقى من أم الواقعية شوية!

(ولا يفوتنا هنا أن نلاحظ أن الصورة تقترب من صورة تيم بورتون فى العديد من أفلامه الفانتازيّة).

وإذا كان الأداء العام لمارك ريلانس يرتقى بصعوبة لدرجة «جَيِّد»، فإن اللمعان الحقيقى كان من نصيب المُمثلة الصغيرة الموهوبة روبى بارنهيل فى دور الطفلة صوفى، التى يحملها العملاق الطَيِّب معه لأرض العمالقة وتنشأ بينهما صداقة وثيقة تُغيِّر حياة كليهما. تلقائيّة وكاريزمة الطفلة منحا مشاهدها الحوارية الكثيرة والطويلة مع العملاق قدرًا كبيرًا من الرشاقة وخفة الظل، كان افتقادهُما ليهوى بالفيلم كله إلى الحضيض. سبيلبرج عمومًا وطيلة مسيرته الحافلة بأفلام يلعب الأطفال فيها أدوار البطولة، مشهودٌ له باختياراته الممتازة للأطفال الذين سيلعبون هذه الأدوار.

الأطفال هُم الأبطال فى عوالم سبيلبرج وبورتون وروالد دال الفانتازيّة البرّاقة، يواجهونَ القُبح والعُنصريّة والوحشيّة ببراءتهم النقيّة التى لم يلوثها الكبار بَعد. فى «العملاق الضخم الوَدود» تكون الطفلة صوفى هى المُفتاح الذى يفتح الأبواب للعملاق الطيب، الذى يَمتهِن صَيد الأحلام السعيدة وبَثّها للأطفال فى أثناء نومهم. تُرشِده إلى استغلال قدرته على اصطياد الأحلام وبثها لمواجهة خصومه العمالقة التسعة الأشرار، وتخليص العالم من شرورهم، عن طريق خَلط الأحلام وصُنع كابوس «عمولة» خصيصًا لتحلم به ملكة إنجلترا، فيكون دافعًا وإلهامًا لها لاستخدام القوة العسكريّة ضد العمالقة الأشرار.

قشطة. مَضمون لا بأس به يحتفى بالأحلام وقدرتها على التغيير، ومُقدَم بما يتفق مع السياق العام للحدوتة الخياليّة، وبتدفق لا يقطعه

إلا المشهد الطويل الفصيل للمأدُبة التى تُقيمها الملكة فى قصرها لصوفى وصديقها العملاق، بما يسببه فارق الأحجام من مفارقات كوميديّة تعالَت لها ضحكات «الأطفال» فى قاعة العرض.

نظرة عامة لشكل السيزون نخرج منها بمفارقة عجيبة، وهىَ أنَّ سبيلبرج الذى عُرِفَ دومًا كأحد تايكونات السينما التجاريّة، وأحد الأسماء التى كَرَسَت لسيطرة الاستوديوهات الكُبرى على العمليّة الإنتاجيّة فى هوليوود من خلال شركته دريم ووركس، الأمر الذى فاقم من الأزمة الإبداعيّة وأضعف كثيرًا من فُرَص السباحة وسط الحيتان وتقديم إبداع مُستقِل عنها.. المفارقة أنَّ سبيلبرج فى سيزون 20 المُكتَظ بمشاريع الاستوديوهات الكبرى لإنتاج الأجزاء الثانية والثالثة والخماشر لأفلام سابقة، يبدو كما لو كان يُغرِد مُنفردًا عندما يقرر عمل فيلم فانتازى غير واعد بنجاح ضخم يُعادِل الميزانيّة الهائلة التى وصلت لمئة وأربعين مليون دولار، وبدا من خط سير إيراداته حول العالم أنه سيُمنى بخسارة ليست بالهيّنة، ولكن سبيلبرج –اليهودى القرارى صاحب الحس الإنتاجى الذى لا يخيب- لا يبدو أنه يعبأ بهذه الخسارة. فهو كما أسلفنا صنع الفيلم لمزاجه الخاص بعد سنوات من الشقا فى الخليج.

Suicide Squade (2016)

دخلت الفيلم بعد زمنٍ طويل نسبيًّا من بدء عرضه المصرى (أكثر من شهر) ورغم ذلك كانَ الطابور طويلاً أمام شباك التذاكر، وبالكاد استطعت اللحاق بمِقعَد داخل قاعة العرض مع بَدء نزول تترات البداية. هذه هى محاولتى الثانية لدخول الفيلم بالمُناسبة.

خلال هذا الشهر، سَمِعت عن الفيلم ما لم يَقُل مالِك فى الخمر، وبالنسبة لى يُفترَض أن يَصُب سقف التوقعات المُنخَفِض فى مصلحة استقبالى للفيلم، لأنه لا توجَد توقعات كبيرة يُحبطها المستوى الضعيف للفيلم والعَكس بالعكس.

ومع بَدء عَرض الفيلم وخلال الدقائق الأولى، بدا لى كأن النظريّة شغالة وأنَّ الفيلم بالفعل أعلى من التوقعات المُنخفِضة، بل وشَطحَ ذهنى لأنّ هذه التوقعات قد لا تعدو كونها تريندًا أو زيطة سوشيال ميدياويّة مُعتادة، خاصة فى ظِل تأجيلى قراءة المراجعات الجادة لممدوح صلاح وحاتم منصور ومصطفى اليمانى وفيلم جامد، لما بعد مُشاهدة الفيلم.

خلال الدقائق العَشر الأولى قام السيناريو بعمليّة تحميل سريعة للحَد الأدنى من المعلومات الأساسيّة المطلوبة، كى يُصبِح المُشاهِد «اللى مِش قارى الكوميكس» جاهزًا على أول الخَط. الربط الجيِّد بين فكرة الفيلم ونهاية فيلم «باتمان ضِد سوبرمان: فَجر العدالة» كخطوة على طريق تأسيس عالم دى سى السينمائى.. سرعة الإيقاع مع خفة ظِل الشخصيّتين الرئيسيّتين ديد شوت وهارلى كوين، بعثا الآمال فى أنّ زمن الفيلم هَيعَدى على خير بدون معاناة ولا فقع، ولكن أتَت الرياح بما لا تشتهى السُفُن.

طيب، السؤال هُنا: إحنا عايزين إيه من فيلم زى سوسايد سكواد؟

الإجابة ببساطة: عايزين ننبسط، نستمتع. فلما دا مايحصلش وتبقى تجربة مشاهدة الفيلم مُهمة ثقيلة أغالب خلالها النُعاس عملاً بثمن التذكرة على الأقل، فيبقى الفيلم فشل –كسابقه «فجر العدالة»- فى أداء مهمته الأساسيّة. والسبب هذه المرة كما فى المرة السابقة ليس أننا مش قاريين كوميكس أو أننا اعتدنا على عوالم مارڤل، أو متأثرين بمراجعات موقع روتن توميتوز إلى آخر أسطوانة غُلاة الديساويّة إيّاها.

(بالمُناسبة: مَاحدِش سمع لهم صوت فى مديح الفيلم المرة دى أو عَقر مُهاجميه كما حصل مع «باتمان ضِد سوبرمان». واضح إن الحالة أسوأ من قدرتهم على الحَزء من أجلها!)

ولكن السبب هو مجموعة من القرارات الخاطئة أفرزَت فى النهاية مُنتجًا رديئًا. اختيارات الشخصيّات هُنا مُستمَدَة بطبيعة الحال من

الكوميكس، ولكنها غير مُبررة فى السيناريو بشكل مُقنِع.

لو استبعدنا «سكسيّتها»، ما هو مُبَرِر وجود هارلى كوين بين هذه العُصبة من الرجال الخارقين؟! ما هو مِقدار مُساهمتها فى المُهمة «الخطيرة» باستثناء ضرب بعض المسوخ بمضرب الجولف؟! مشاهد الأكشن الخاصة بها لم تحمل إبهارًا متوسطًا حتى يجعل من وجودها أمرًا مطلوبًا لنجاح المهمة.

طيب. ألا ينطبق هذا على كابتن بوميرانج؟! كاتانا؟! كيلر كروك؟!

الچوكَر، الڤيلين فائق الشعبية الذى تحول لأيقونة بعد تجسيد هيث ليدچر الأسطورى لها فى «فارس الظلام». تقديمه هُنا جاء على قدرٍ من الشجاعة فى التجديد والابتعاد عن نسخة ليدچر سواء على مستوى الشكل أو المضمون، ولكن وجوده بأى لم يُضِف شيئًا وكان مثل عدمه، ولو اجتُثَ فى المونتاچ لما تأثر الفيلم فى شىء.

قد يقول قائل إن ظهوره فى الفيلم هنا هو مُجرد تقدمة لشخصيته فى عالم دى سى الجديد، استعدادًا لظهوره فى مساحات أكبر فى الأفلام القادمة، وهو التبرير الذى «يفعصه» درس مارڤل فى التقدمة الحقيقية الاحترافيّة لسبايدرمان وبلاك بانثر فى فيلم «الحرب الأهلية».

بِمَّ نخرج من كل هذا؟

نخرج بأنَّ حَشد الشخصيات الشريرة هُنا جاء غشيمًا سطحيًّا. اتحَطوا عشان يفضلوا يضربوا ويقاتلوا بدون أى مجهود لتبرير وجودهم والحاجة إليهم. شيل كابتن بوميرانج، الفيلم مش هيتأثر.. شيل كاتانا، الفيلم مش هَيتأثر.. شيل كيلر كروك، الفيلم مش هَيتأثر.. شيل الچوكر، الفيلم مش هَيتأثر..

(والمفارقة هُنا أن الشخصية الوحيدة التى تم استبعادها بعد مشاهدها الأولى، وهى شخصيّة سليبنوت، كانت هى الشخصية الأكثر إفادة للدراما (!) إذ إنه باستبعادها عن طريق قتلها أثبَتَ ريك فلاج لنا وللأبطال جدية تهديده لهم بقتلهم بقنابل النانو المزروعة فى أعناقهم إذا فكروا فى الهرب.. ولو بَقِيَت شخصية سليبنوت حيّة لما أفادت فى شىء مثلها مثل أغلب الشخصيّات)

الشخصيّات الأساسيّة التى ارتكز عليها الفيلم وليس بالإمكان الاستغناء عنها محدودة، لا تتجاوز الأربعة ورُبما خمسة لو أضفنا هارلى كوين باعتبارها مَصدَر الكوميديا الأساسى فى السيناريو: ديدشوت، أماندا والر، ريك فلاج، د. مون/ الساحرة.

ويبقى ديابلو، رغم المحاولة المتوسطة لبناء تاريخ مُقنع مُتماسِك له ربما بأكثر من الشخصيات الأخرى، فإن غيابه لم يَكُن ليترك فراغًا حقيقيًّا.

بعد الفكرة الرئيسيّة، الاستعانة بفريق من الخوارق الخارجين عن

القانون لمواجهة شر غير تقليدى -وهى ليست بالفكرة الجديدة- فين القصة؟ فين الأزمة؟

زوج من السَحَرة يصنع جيشًا من المسوخ لأجل الـ.. لأجل الإيه؟! والله ما فاكر!

المُهِم أن الأبطال يدخلون فى مواجهة مفتوحة مع جيش المسوخ هذا ويهزمونه بمُنتهى البساطة، لدرجة أنَّ هارلى كوين تقتل الكثير منهم بالضرب بمضرب الجولف على الرؤوس. سلسلة من المعارك المتشابهة بلا مُفاجآت حقيقية، واستعراض سطحى مُمِل للشخصيات، ولحظات ذروة باردة مُفتَعلة مثل لحظة تمرد ديابلو على الوهم الذى تُمارسه الساحرة على أفراد الفرقة، فى معركتهم الأخيرة معها قُبيل نهاية الفيلم.

العجب كل العَجب أن يصدُر كل هذا العَك من ديڤيد آير.. السيناريست والمُخرج الرصين الذى أثبَت فى العديد من الأفلام التى قام بكتابتها والأفلام التى جمع فيها بين الكتابة والإخراج، أنه صاحب فكر وموهبة ووعى بالدراما وأصول رواية الحدوتة السينمائيّة وبناء شخصيّات حقيقيّة وتضفيرها داخل نسيج الحدوتة.

(بل ونلمح هُنا فى سوسايد سكواد شذرات من الهواجس التى تتكرر فى أفلامه مثل «يوم التدريب» و«نهاية يوم المراقبة» حَول المُعضلات الأخلاقية بين أطراف المنظومة القانونيّة من رجال الشرطة والقضاء، ومدى قدرة آليات القانون «وحدها» على حماية المجتمع. هذه المعضلات التى تعرضنا لها هُنا على الصفحة فى مراجعة «يوم التدريب» بل وربطنا بينها وبين شخصية باتمان تحديدًا)

راح فين كُل دا؟!

بلاش طيب القصة والشخصيات والكلام العميق بتاع النُقاد المُعَقدين، اللى واكلين من ديزنى ومارڤل عشان يهدموا الصرح الديساوى العظيم (مع إن سينما الكوميكس اللى بتعملها مارڤل وفوكس وعملتها دى سى أيام نولان اهتمِت بالقصة والشخصيات بدرجات متفاوتة) وخلينا فى الصورة والإبهار والمؤثرات، باعتبار أننا بصدَد فيلم تسلية لا يدّعى العُمق.. النظام إيه؟

الإجابة: ألعب باليه.

واضح أن مسؤولى الإنتاج فى جلساتهم مع ديڤيد آير فَهموه إن «إحنا دى سى.. يعنى عايزين صورة صورة وألوان داكنة وأجواء مُقبِضة سوداويّة، مِش لِعب العيال بتاع مارڤل»، فاكتفى بالألوان الغامقة للصورة من دون اعتناء حقيقى بأى شىء آخر.. على الأقل فى «باتمان ضد سوبرمان» كانت هناك جماليات فى تكوينات الكادرات وتناسق فى اختيارات الألوان ومضمون وراء تخطيط حركة الكاميرا.. هنا بقى، لا شىء مما سبق، تصميمات عبيطة جدًا لجيش المسوخ وتنفيذ جرافيكى

مُقززِ، إضافة إلى عَك حقيقى فى شغل المؤثرات، بالذات فى مشاهد المواجهة الأخيرة مع الساحرة، وهىَ المشاهد اللى قلبِت على فرح العُمدة من فرط رداءة وفوضى استعمال المؤثرات.

فيلم مُرتكِز بالكامل على خفة ظل ويل سميث واستدارة مؤخرة مارجو روبى وشعبيّة الچوكر. فشل فى الكتابة وفشل فى التنفيذ، والنتيجة هى شريط مُهترئ، ثقيل الظل بشكل فاق أسوأ التوقعات.

مع ذيوع خبر تَولى ديڤيد آير مسؤولية مشروع سوسايد سكواد تولّدَت لَدَىّ علامات استفهام حول حيثيّات اختيار هذا السيناريست والمُخرج الرصين، الذى لا تحوى قائمة أعماله أداءً دراميًّا وبصريًّا مطرقعًا يُبشِر بأفضليّته عن غيره لأداء هذه المُهمة، التى رُصِدَت لها ميزانية ضخمة بلغَت 175 مليون دولار، وكان الأقرب للمنطق هو أن تلجأ وارنر لمُخرج مُتخصِص أو على الأقل له سابقة فى إخراج أفلام مأخوذة عن قصص الكوميكس مثلما لجأت لـ زاك سنايدر، الصاخب، صاحب «٣٠٠» و»ووتشمِن». ولكنهم بدلاً من ذلك قرروا المخاطرة من دون داع واشتغلوا مع الرصين.

زى عود الكبريت (٢٠١٦)

الحفاوة الشديدة اللى استُقبِل بيها فيلم «زى عود الكبريت» عجيبة بعض الشىء.

أنا بشكل شخصى من مُحبى حسين الإمام الله يرحمه، وشايف إنه بصورة أو بأخرى موجود فى الجدارية الكبيرة اللى اتشكلِت عليها ذكرياتنا المرتبطة بأعمال فنيّة كان هو أحد أبرز عناصرها، حتى ولو لم يتصدر اسمه كبطل مُطلَق.

حسين الإمام اجتمعَت له عدة مواهب، فهو مُمثِل حقيقى تُفصِح أدواره فى أفلام مثل «حكايات الغريب» و«آيس كريم فى جليم» و«كابوريا» و«واحد صفر» و«احكى يا شهرزاد» عن قدرة حقيقيّة على التلوُن وارتداء الشخصيات بشكل لا يقِل عن زملائه من الممثلين الآخرين أصحاب الإطار الأكثر جديّة فى اختيار أدوارهم.

وهو فى نفس الوقت صاحب مواهب موسيقيّة متعددة. مُلحِن ومُوزِع ومُغنى صوته مقبول قريب جدًا من صوت شقيقه الموسيقار العبقَرى مودى الإمام، وإحساسه بالمزيكا وتفاعله معها ممتاز، إضافة إلى ثقافته الموسيقيّة الواسعة. فى الفيلم الغنائى «سمع هُس» لشريف عرفة، يظهر حسين الإمام فى مشهدين فقط، الأول تمثيلى والثانى هو أوبريت النهاية الذى يُشارك فيه كل أبطال الفيلم.

(دور زيكو وحده فى «آيس كريم فى جليم» نموذج لما امتلكه حسين الإمام من إمكانات. الدور مكتوب كويس، صحيح. لكن من دون الموهبة الممتزجة بخفة ظل طبيعيّة فائقة، ما كان من الممكن تجسيد هذه الشخصيّة التى تمتزج فيها الانتهازيّة بالجدعنة والذكاء بالطيبة وخفة الظل وحُب الموسيقى، ولا يَملك المُشاهد إلا الوقوع فى غرامها. أداها حسين الإمام بقدر كبير من التلقائيّة، رُبما لأن زيكو فى واقع الأمر هو الشخصية الأقرب لشخصيته الحقيقيّة).

إلى جانب التمثيل والتلحين والتوزيع والغناء، مارسَ حسين الإمام الكتابة السينمائيّة ثلاث مرات: «أشيَك واد فى روكسى» (1999) و«كذلك فى الزمالك» (2003) وأخيرًا «زى عود الكبريت» (2016) والذى قام بكتابته وإنتاجه وتمثيله وإخراجه، وعُرِضَ تُجاريًّا بعد وفاته.

مواهبه كُلها فطريّة، ربانيّة، يُمارسها بشغف الهاوى لا مهنيّة المُحترف. أفلامه الثلاثة لا تعكس طموحًا فنيًا من أى نوع، وإنما تعكس ما يحبه هو فى السينما.

«لا أبالغ إذا قلت إننى مع التكنيك على حساب المضمون. فالسينما قائمة على الإبهار الذى لا يتأتى بدون التكنولوچيا. أما قضية الانتصار للمضمون أولاً فهى حجة الفاشلين (!) ولا يدعو إليها سوى الحاقدين على التطور الذى حققته هوليوود (!)».

بِنَص كلامه فى حوار أجرته معه مجلة «الفن السابع» صيف 1999 على هامش عرض فيلمه «أشيك واد فى روكسى». وفى هذا الحوار بالمُناسبة تظهر الكثير من أفكاره التى قد تبدو مرفوضة من الكثير من «الجادّين»، الحقيقيين منهم والمزيفين (وهُم الغالبية بين الجادِّين على فكرة!).. فهو إلى جانب انحيازه التام والمُطلَق للسينما الهوليووديّة التُجاريّة واعتبارها البوصلة والنموذج، لا ينكر السينما المُختلفة التى يقدمها يوسف شاهين ورضوان الكاشف «بدليل إعجابى بعرق البلح وإسكندرية ليه» ولكنه يرفض الاشتراك فيها. وعندما سُئِلَ عن سينما الثمانينات الواقعية، خبط إجابة قد تبدو صادمة ولكنها لا تخلو من وجاهة، إذ اعتبرها تصفية حسابات بين الجيل القديم (الذى ترعرع ونما على الحلم الناصرى) وقِيَم الجيل الجديد القائمة على الانفتاح والحرية وقِيَم السوق.

هوَّ زيكو والله! الفارق بينهما هو أن زيكو يملك الجديّة والرغبة فى المزيد والمزيد من الصعود، بينما حسين الإمام دماغ، ابن ذوات ومِتدلَّع ولا يرغب إلا فى ممارسة «هواياته».

من هنا يمكن أن نقول إنَّ خيرى بشارة، وهو أحد أركان تجربة سينما الثمانينات التى يكرهها حسين ويعتبرها تصفية حسابات.. يمكننا أن نقول إنه ضحك عليه وأقنعه بالمشاركة فى امتداد جديد لهذه السينما، فى ثوبٍ مُختلِف صاخب بالمزيكا يحبه حسين ويجد فيه مُتنفسًا لممارسة هواياته المتنوعة، بل ووصل به الحماس لإنتاج فيلم «كابوريا» من جيبه الخاص.. ولما أقول «خيرى ضحك على حسين» فأنا طبعًا لا أعنى أنه نصب عليه أو خدعه، لأنه لا خيرى نصاب ولا حسين غر ساذج، ولكن الحقيقة أن خيرى قدم له عرضًا لم يستطع رفضه بلُغة المافيا، وأقنعه بالاشتراك «بكامل إرادته» فى أفلام مطرقعة تحمل مضامين هو نفسه يرفضها.

مشروعه الأخير «زى عود الكبريت» هو ترجمة لكل ما سَبَق. حسين الإمام حابب يلعب لعبة يمارس فيها شغفه بالسينما والمزيكا و«التكنيك» ويُعرِب عن ولائه وحبه لسينما والده الراحل حسن الإمام، الذى اعتبره فى حوار الفن السابع المذكور عاليه «أفضل مخرج على ظهر الكرة الأرضيّة».

ومن هنا يأتى الاستغراب من الحفاوة الشديدة التى قوبِلَ بها الفيلم.. أفهم أن يُحتفى به حُبًا لبطله الراحل المحبوب، أو لطرافة فكرته الأقرب لسينما المحاكاة الساخرة، أو لتكنيك المَزج بين عدد ضخم من اللقطات المُختارة بعناية من تراث السينما المصريّة وبخاصة أفلام حسن الإمام، وبين مشاهِد بالأبيض والأسود كتبها وأدّاها حسين الإمام وزوجته سحر رامى، بمفردات وموتيفات سينما الأربعينات والخمسينات اللفظية والبصريّة (بدءًا من عنوان الفيلم نفسه).

يتكوَّن لنا فى النهاية شريط سينمائى يحكى حدوتة بوليسيّة على نمط أفلام النيو-نوار، يتشارك فيها حسين وسحر مع فاتن حمامة وهند رستم وماجدة الخطيب وليلى فوزى وعماد حمدى وفريد شوقى والمليجى وسمير صبرى، وعدد كبير من نجوم الخمسينات والستينات.

لكن ما لا أفهمه هو اعتبار هذا الشريط اللعبة الطريف هو فَتح سينمائى كوميدى مُستوفى لشروط سينما الپارودى، بلا بلا بلا.. ليس معنى أن الفيلم ساخر ومصنوع من أجل الكوميديا الخالصة، ألا يستوفى شروطًا مُعينة، وأهمها وجود قصة مُتماسكة حتى ولو كانت بسيطة.

حتى سينما المحاكاة الساخرة والسَف والمعروفة بـ الپارودى لها أصول وقواعد، تخرج بها من حيز الألشة التى تصلح لبرنامج ساخر أو حتى فوازير رمضان، لخانة الفيلم السينمائى الحقيقى.

سوابق حسين الإمام فى الكتابة السينمائية لا تشير إلى أنه سيناريست شاطر، ولو نظرنا بأقصى قدر من الأريحيّة للمشاهد التى بذل مجهودًا فى اختيارها من بين تراث ضخم من الأفلام القديمة وتوليفها مع القصة والسيناريو اللذين أعدهما بنفسه، سنجد أنه وضع العربة أمام الحصان وأخضع الدراما لمنطق اللقطات التى اختارها وليس العكس. الأمر الذى انعكس فى النهاية على القصة المُهلهلة والمشاهد الحوارية الطويلة، التى لا غرض من وراء طولها المُبالغ فيه إلا استغلال أكبر عدد ممكن من اللقطات القديمة، فتسلل الملل رغم طرافة الفكرة وطرقعة بعض التفاصيل.

(عماد حمدى قاتل مأجور وعايش فى ڤيلا مع نينة أمينة رزق اللى بتقبض له العرابين يا مفترى!)

وانتفى الغرض الحقيقى من وراء هذا المجهود وهو الضحك. بالمناسبة، الضحكات فى صالة «زاوية» بالحفلة التى شاهدت فيها الفيلم كانت «معدودة»!

الموضوع بسيط ولا يستأهل كل هذا التعقيد وثقل الدم؟

صحيح، ما دا اللى بنقوله! الراحل الجميل حسين الإمام هنا بيلعب وبس. فخلينا مانأڤورش ونحمِل لعبه وهزاره ما يفوق طاقته لما ندخل بيه فى سكة سينما الپارودى والفَتح الكوميدى إلخ إلخ... لأن دا هيستدعى مناقشة جدية ثقيلة الظل لا يتحملها هذا الشريط الظريف.

Don’t Breathe (2016)

بشكل شخصى، بقت عندى معضلة مركبة فى التعامل مع أفلام الرعب بعد طول استمتاع بهذا اللون السينمائى. ففيلم الرعب الردىء هو مضيعة للوقت وللمال وللطاقة، بينما فيلم الرعب الجيد والناجح يترك تأثيرًا مزعجا اصطحبه معى بعد خروجى من الصالة ويظل ملازمًا ومؤرقًا لعدة ليال، والظاهر كدا والله أعلم أنها علامة من علامات التقدم فى السن.

«خَليّة».. الجزء الثانى من «الاستحضار».. «أضئ النور».. و«احبس أنفاسك».. ٤ عناوين لأفلام رعب فى سيزون صيفى واحد هى ظاهرة غير اعتياديّة خلال السنوات الأخيرة.

وبينما الأول هو فيلم زومبى مأخوذ عن أصل أدبى لملك الرعب ستيڤن كِنج، والثانى والثالث يلعبان على تيمة رائجة هى تيمة الاستحواذ والأرواح الشريرة، وكلاهما يحمل توقيع چيمس وان كاتبًا ومُخرجًا لـ «الاستحضار٢» ومُنتجا لـ «أضئ النور».. نجد أن الرابع «احبس أنفاسك» يحاول أن يسبح فى مياه مختلفة.

من اللقطة الأولى والتى نرى فيها كادرًا واسعًا لمدينة قديمة مهجورة، يشقها طريق خال إلا من جسد يتحرك، نكتشف مع هبوط الكاميرا واقترابها منه ببطء، أنه كهل قوى البُنية يجر فتاة شابة ميتة أو فاقدة الوعى من خصلات شعرها الشقراء.. من هذه اللقطة يضعنا فيد ألفاريس، كاتب الفيلم ومخرجه، فى الجو «الجحيمى» العام الذى صبغ به فيلمه.

فى فيلمه الروائى الطويل الثانى، اختار السيناريست والمخرج الأورجواوى الشاب أن يلعب على تيمة مخيفة هى الـHome Invasion والتى تنتمى إليها أفلام رعب شهيرة منها «غرفة الهلع» (٢٠٠٢) والجزء الأول من سلسلة «التطهير» (٢٠١٣).. وميزة هذه التيمة أنها تخاطب مخاوف ماديّة حقيقيّة يحملها المُشاهِد فى أعماقه أيًا كانت جنسيته ولغته، ومن هنا فهى تحقق وبسهولة واحدا من أهم شروط نجاح فيلم الرعب وهو «التماهى».

ألفاريس لم يهتم بحقن فيلمه بمضامين اجتماعيّة وسياسيّة كما فعل ديڤيد فينشر وچيمس ديموناكو فى المثالين سابقى الذكر، وصبَّ جل اهتمامه وتركيزه على رواية حدوتة Horror خالصة مشحونة بأقصى جرعة ممكنة من التشويق وإثارة الرعب، ولتحقيق هذا الهدف لجأ لحيلة دراميّة صايعة غير تقليديّة، فبعد مرور ثلث الساعة الأولى، التى استهلكها فى التعريف بالشخصيات وإلقاء الضوء على القدر المطلوب من تاريخها الاجتماعى والنفسى لخدمة الحدوتة، قلب ألفاريس الأوضاع، فتحول الصياد إلى ضحية مثيرة للشفقة، والضحية

الضريرة إلى الصياد بخلاف السائد فى هذه النوعية من حواديت اقتحام المنازل.

احتاج هذا التويست الذكى لتأهيل المُشاهِد كى يستطيع ابتلاعه من الناحية الأخلاقية والانحياز إلى اللصوص (الضحية) فى مواجهة صاحب الحق/ مالك المنزل (الصياد).. ولذلك نجد أن السيناريو تعمد اختيار مون، أشرس اللصوص الثلاثة وأكثرهم إثارة للنفور والمشاعر السلبيّة، لإزاحته مبكرا من الأحداث ليسمح للمُشاهِد بالتماهى مع الاثنين الآخرين، اللذين تعمد تقديمهما ببناء نفسى واجتماعى يسمح بقبولهما والتعاطف ومن ثم التماهى معهما، عند انتقالهما لمقعد الضحية. ونفس الشىء بالطبع بالنسبة للڤيلين/صاحب المنزل الأعمى المكلوم الذى يحمل تراثًا من الفواجع والالآم النفسيّة حولته لشيطان بشرى مُخيف كافر بوجود الله -بما يفتح له هذا التحرر من أبواب لارتكاب الفظائع كما يقول هو بنفسه- وأعطت شروره مبررات لا تخلُ من منطق يمكن على الأقل استيعابه، من دون تقبله من جانب المُشاهِد.

ببساطة إذن وباقتدار، تمكن ألڤاريس ورودلفو سايجيوس رفيق مشواره وشريكه فى كتابة القصة والسيناريو، من خلط وإعادة ترتيب الأوراق ليقدما حدوتة جديدة بنفس عناصر التيمة التقليديّة، فنجيا بفيلمهما من فخ التكرار الذى سقطت وتسقط فيه أغلب أفلام الرعب وغير الرعب.

ولاستكمال صياغة هذه الحدوتة بصريًا، استعان ألڤاريس ببلدياته مدير التصوير پدرو لوكا، الذى سبق له التعامل معه فى فيلم أوروجواوى قصير من أفلام الخيال العلمى، واشتركا معًا هنا فى هذه التجربة الجديدة التى تعتمد بشكل أساسى على تخطيط حركة الكاميرا داخل حيز المنزل المحدود بطبيعة الحال، أغلب زمن الفيلم، لخلق التشويق والمحافظة عليه من الملل، وترك الانطباع العام بحالة التسلل المُترادفة مع عنوان الفيلم «احبس أنفاسك»، وهو ما نجحا فيه تماما من دون الجنوح للاصطناع مثلا كما حدث فى فيلم «غرفة الهلع»، بسبب لجوء فينشر لجرافيك غير متطور بما يكفى -عام ٢٠٠٢- لتصوير حركة الكاميرا فى فراغات مستحيلة فيزيائيًّا.

إضافة إلى ذلك، تمكن الاثنان من خلق طابع بصرى عام للفيلم له خصوصيته التى دعمتها مُعطيات السيناريو المُسبقة، مثل وقوع منزل الجندى الأعمى العجوز الذى ستدور داخله الأحداث فى مدينة مهجورة خالية من السكان، ثم جاءت اختيارات الألوان والإضاءة وتصميم المناظر بل والموسيقى أيضًا، لترسخ من حالة العُزلة كأن الأحداث تدور بعد فناء العالم، حيث لا مغيث للضحايا من الخطر الداهم المُحدِق بهم. الأمر الذى ساهم على تأكيد خصوصية التجربة ككل.

Spoiler Alaret

هل كان اختيار ألفاريس لهذه النهاية الهوليووديّة السعيدة، التى تترك الباب مفتوحًا لإنتاج أجزاء أخرى من الفيلم حال نجاحه فى حصد الكاش الكافى، هو الاختيار الأمثل؟

ألم يكن الأفضل أن ينتهى الفيلم على الطريقة الساويّة (نسبةً لفيلم چيمس وان الأشهر «ساو») باصطياد صاحب المنزل للشابة روكى بعد قضائه على رفيقيها، واحتفاظه بها فى قبو منزله بدلاً من الشابة التى كان يحتفظ بها لتعوضه عن ابنته الفقيدة؟

حسن. لربما كانت النهاية الساويّة هى الأنسب والأكثر ملائمة، مع حالة الصدمة التى اجتهد ألفاريس ليُعلّى بها دراميّا وبصريًّا على تراث الصدمات المليئة بها سينما الرعب (ومن أبرزها صدمة «ساو» نفسه) وبخاصة أن النهاية الهوليووديّة تطلبت تكرار وتعدد الذُرى والتويستات والتى -رغم جودة تنفيذها- تسببت فى شىء من الهبوط بإيقاع الفيلم.

إجمالاً، اجتهد ألفاريس ليجعل من فيلمه تجربة رعب كابوسيّة أصيلة ومختلفة عن تجربته الأولى الشهيرة «إيڤل ديد» وعن تيار الرعب الحالى المائل بشكل عام لتيمة الـ Exorcism ونجح فى ذلك لحدٍ بعيد ليصبح هذا الفيلم المُستقِل الذى لم تتخط ميزانيته حاجز العشرة ملايين دولار أحد أفضل أفلام السيزون، ولا أعتقد أن من بين أفلام الرعب القادمة فى الأشهر المتبقية من ٢٠١٦ من سيتفوق عليه وبخاصة أن غالبيتها كالعادة مجرد تقليب فى الدفاتر القديمة مثل «رينجز» و«الساحرة بلير».

وبشكل شخصى، أنا مُمتَن لهذا الفيلم الذى حَل مُعضلتى الخاصة مع أفلام الرعب، إذ أتاح لى خوض تجربة رعب جيدة من دون أن أصطحب مخاوفها معى لتؤرقنى ليلا، لأن أصوات طقطقة خشب الدولاب أو وقع أقدام بتجرى على أرضية الشقة اللى فوقينا الساعة أربعة الفجر، أكيد مصدرها مش عسكرى أمريكى سابق أعمى ومجنون بيطارد ضحاياه ومعاه فِرفِر!

Sully (2016)

استدعاء فارضٌ نفسه ومقارنة لا بُد منها بين «سولى» وفيلم آخر عُرِضَ عام 2012 هو Flight الذى أخرجه روبرت زيمكس ولَعِبَ بطولته دينزل واشنطن. سبب المُقارنة هو تطابق البلوت والخط العام بين الفيلمين. طيار بارع يتمكن من إنقاذ طائرة الركاب التى يقودها من كارثة سقوط مُحققة، ليمثُل بعد ذلك أمام الجهات القانونيّة والإداريّة التى تُحقِق فى أسباب الكارثة ومدى مسؤوليّة الطيّار عَمَّا آلت إليه الأمور.

وإذا كان الخطّان يكادان يتطابقان، فالفارق كبير بين الشخصيتين اللتين يتمحور الفيلمين حولهما، ويمكن القول إنه –الفارق الكبير- هو فى أساسه الفارق بين مشروع مُخرجَى الفيلمَين زيمكس وإيستوود.

البطل فى «فلايت» يكاد يكون Anti- hero أنانى ومُدمِن خمر ويتعاطى الكوكايين، يعيش وحيدًا بعد أن نَبذته زوجته وابنه المُراهق بسبب انحرافاته وإدمانه. وبطولته الحقيقيّة لم تَكُ فى براعته المِهنيّة التى مَكنته من إنقاذ طائرة رُكاب مدنية من كارثة السقوط، وإنما كانت فى الرحلة التى خاضها بينما كماشة التحقيقات الإداريّة تضيق حول عنقه، للتطهر من آثامه والانعتاق من إدمانه وقبوله لتحمل الثمن الفادح لهذا التطهر والانعتاق. بطولة تتحقق من خلال الرحلة كبطولات شخصيات أفلام زيمكس كلها.

على العكس منه يأتى تشيسلى سولينبرجر –سولى- وهو البطل المثالى زى ما بيقول الكتالوج. رَبٍ أسرة، مُستقيم، شُجاع، شديد المِراس والكفاءة فى عمله، بما أهله لإنقاذ طائرته وعلى متنها عشرات الرُكاب من موتٍ مُحقَق، والصمود أمام عواصف التحقيقات والمُحاكمات حتى يعترف الكُل ببطولته على رؤوس الأشهاد وفى مقدمتهم خصومه.

سولى هنا يُجسِد مفهوم البطولة ونموذَج البطل «القومى» الأمريكى الذى يعشقه كلينت إيستوود وتتمحور حوله أغلب أفلامه وأدواره من أيام الكاوبوى –الصورة الشعبيّة الثقافيّة للبطل التى صدرتها أمريكا للعالم كله- وصولاً لطبعته الحديثة التى عَثُرَ عليها فى سيرة القناص كريس كايل وقدمها فى فيلمه السابق «القناص الأمريكى»، وأخيرًا: سولى.

وإذا كان نموذج القناص الأمريكى كريس كايل يقع شكلاً ومضمونًا على مسافة قريبة نسبيًّا من الصورة التقليديّة للبطل الكاوبوى، فإن سولى، الطيار الكَهل الذى يقترب من الستين والمُكلل رأسه بشعر ابيضَّ كله، يقع على مسافة أبعَد من هذه الصورة، ولكنّه يُجسِد طبعة أكثر رسوخًا للبطل القومى باقترابه شكلاً ومضمونًا من المواطن

العادى اللى مَلوش فى الأكشن. حتى نوعيّة الأزمة التى يُواجهها خلال رحلة التحقيقات العصيبة هى أزمة مُتعلِقة بصحة القرار التِقَنى و«المِهَنى» الذى اتخذه حيال الأزمة التى واجهته أثناء قيامه بعمله.. حتى هذه الأزمة هىَ أزمة يواجه أكثر الناس أزمات مُعادلة لها فى أعمالهم بصُوَر وبدرجات مختلفة. لذا نَجِد أنَّ السيناريو كان واعيًا فى رسم شخصيّة سولى بتقديمه على هذه المسافة القريبة من المُواطن العادى، فجعله طيلة الثلاثة أرباع الأولى من زمن الفيلم حائرًا إزاء صحة القرار الذى اتخذه بالهبوط بالطائرة المُعطلة فى نهر هَدسون، بدلاً من اللجوء لإحدى المطارات التى اقترحها بُرج المُراقبة.

هل كان مُحِقًا؟ هل أخطأ تحت تأثير الضغط النفسى الهائل الذى رزخ تحته فى هذا الموقف العَصيب؟ هل سينجو أم ستكون نهاية مؤسفة لمسيرته المِهنيّة؟

هذا رَجُل عادى مثله مثل ملايين، أحلامه ومخاوفه، ويملك –مثلهم- مُقوِّمات البطولة والتى تتجلّىَ عند الأزمات بصور ودرجات مُختلفة. وعندما تتحقق بطولته فى النهاية وتصارحه بها عضوة لجنة التحقيق يُجيبها ببساطة أنه لا يتمتع وحده بالبطولة، ولكن شركاءه فيها هُم زُملاؤه من طاقم الطائرة وعُمال الإغاثة وقباطنة المراكب الذين هرعوا لانتشال الرُكاب من النهر، بل وحتى رُكاب الطائرة أنفسهم.

والظاهر كدا أن توم هانكس قد شُغِفَ حُبًا هو الآخر بفكرة تجسيد البطل القومى، إذ إنّ دور سولى هو التجربة الثالثة لتوم هانكس المُستمَدة من السيرة الذاتية لبطل أمريكى قومى، بعد أدوار كابتن فيليبس فى الفيلم الذى حَملَ اسمه عام 2013، وجيمس دونوڤان فى فيلم «جسر الجواسيس» (2015). أنا مش من كبار المُعجبين، لكن الحق يُقال فقد تفوق هانكس هنا على نفسه فى المرتين السابقتين بحِوار شحيح الكلمات وحالة انفعاليّة عامة ممتازة من الحيرة والقلق والتوجُس، قوّتها فى اعتمادها الأساسى على أدوات المُمثِل من تعبيرات الوجه ونظرات العين الخالية من الأڤورة، حتى وصلت به لعُمق حقيقى للشخصية التى أجاد السيناريو بناءها.

السيناريو الذى كتبه تود كومارنِسكى مُستمَد من مادة كتاب «الواجب الأعلى» الذى يُوَثِق الواقعة بقلم بطلها الحقيقى الطيار تشيسلى سولينبرجر وبمشاركة الصحفى چيفرى زاسلو، وقام –السيناريو- بروايتها سينمائيًّا باستخدام تِقنيّات الفلاش فورورد والفلاش باك بقدر كبير من الاحترافيّة، وبوعى كامل بأزمة وخلفيّات الشخصية الرئيسيّة وعرضها والاقتراب بها من المُشاهِد، بما حقق قدرًا عاليًا من التعاطف والتماهى وصل للذروة فى المشهد الطويل لجلسة التحقيق فى نهاية الفيلم، والذى لم يتعارض طوله مع درجة التشويق العالية، والتى هى ثمرة للتماهى الذى نُسِجَت خيوطه بين

المُشاهِد والبطل.

واقعة سقوط الطائرة تم استعراضها أكثر من مرة على مدار زمن الفيلم، من دون أن يتسبب هذا فى الإحساس بالملل أو التكرار –بالعكس- وذلك بسبب دقة السيناريو فى توزيعها لخدمة الحدوتة وتقديم معلومات جديدة، إضافة طبعًا إلى مقدرة كلينت إيستوود ومدير تصويره توم ستيرن –وهذا هو التعاون الثالث عشر بينهما- على إعادة تقديم الحدث بلقطات داخلية وخارجيّة مختلفة الأحجام، قام المونتير بلو موراى بهندسة توزيعها بما يخدم الأحداث ويُحقِق التشويق.

الصورة عمومًا كما فى أفلام إيستوود، تجمع بين الوظيفيّة والجماليّات من دون استعراض للعضلات الإخراجيّة –دا كلينت إيستوود يعنى- واللجوء للمؤثرات دومًا فى أضيَق الحدود، وإن كان استخدام الجرافيك فى مشهد ارتطام الطائرة بمياه نهر هَدسون جاء مكشوفًا للعين المُدقِقة. الإضاءة نهاريّة والصورة العامة عَكِسَت قدرًا كبيرًا من الحُب للمدينة وللناس بما يتناسَب مع فيلم يحتفى بالبطولة الكامنة فى أعماق كل منهم.

شكر مُستحَق لـ..:

صُحبة الفُرجة المُبكرة: أحمد ودينا.

كتيبة مجلة «الفن السابع» وأخواتها «سنيما أون لاين» و«جودنيوز».

قُراء ومُتابعى صفحة «أفلام فترة النقاهة» على فايسبوك

رابط صفحة «أفلام فترة النقاهة» على فايسبوك:

https://goo.gl/O3ALJI

أعمال أخرى للكاتب

- الطيّار (رواية)

-أنين (رواية)

-مزاج صباحى (مجموعة قصصية)

-تحت الأرض (رواية)

-حزب الكنبة (مجموعة قصصية)

-نور العباسى (رواية)

-عالم أفضل: الميلاد (رواية)

-عالم أفضل: القيامة (رواية)
-عالم أفضل: البعث (رواية)

في كيان للنشر والتوزيع، هدفنا نشر كل إنتاج إبداعي، جودته عالية، وأفكاره أصيلة، في مختلف مجالات الأدب والسياسة والصحافة والفن، باللغة العربية والإنجليزية. نهتم بالمواهب، ونرعاها، ونتيح لها فرصة الوصول للقارئ العربي، مع مراعاة أفضل معايير الجودة والاحترافية في النشر.

رسالتنا في كيان، تشجيع حب القراءة والكتابة في مصر وعالمنا العربي، وتطوير مهارات الإبداع، وتعزيز ثقافة التميز والابتكار. كُتَّابنا موهوبون، متمرسون، مصريون، ومن جميع أنحاء الوطن العربي، وإصداراتنا متنوعة، متميزة، مختلفة. دائمًا نرحب بالكتاب الشباب، والمواهب الجديدة، ونعطي فرصة متساوية للجميع؛ لأن مرادنا هو الارتقاء بفنون الأدب العربي ككل، والوصول بالإنتاجات الابداعية العربية إلى العالمية .

(*) المراجع: مجلة «الفن السابع» عدد ديسمبر ١٩٩٨.

لو تحب تراسلنا، لو عندك استفسار، لو حابب ترسل لنا إنتاجك الأدبي، سواء كان رواية، أو شعر، أو مقال، باللغة العربية أو الإنجليزية، ما تترددش. ابعت لنا على:

kayanpub@gmail.com

info@kayanpublishing.com

أو زور موقعنا:

www.kayanpublishing.com

وللاتصال الهاتفي:

هاتف أرضي: 0235688678- 0235611772

هاتف محمول: 01001872290/ 01005248794 / 01000405450

ويمكنك التواصل معنا إلكترونيًا على الروابط التالية، للاطلاع على كُتُبنا، ومتابعة إصداراتنا الجديدة، وأنشطتنا وأنشطة كُتَّابنا الثقافية:


Kayan.publishing


kayan_publishing


Kayanpublishing


kayanpublishing


+KayanPublishing



KayanPublishing